SOMMARIO

DELLE

LEZIONI D'ARCHEOLOGIA

DETTE

NELLA R. UNIVERSITÀ DI NAPOLI

Nell' anno scolastico 1870-71

DAL

Prof. ETTORE DE RUGGIERO

NAPOLI
STAMPERIA DELLA R. UNIVERSITÀ
1872

AVVERTENZA

A pubblicare queste lezioni di Archeologia non m'ha mosso nè amore di gloria, nè desiderio di guadagno, nè, come al solito avviene, preghiera d'amici o di discepoli. Coloro che conoscono le nostre condizioni degli studi che non sieno professionali, e specialmente dei classici, sanno pur troppo quanta poca fama e popolarità s'acquisti chi seriamente v'attende, e quanto scarsa per non dir povera sia la classe di quelli, i quali di proposito o per diletto se ne occupano. M'è parso, però, che, dandole fuori anche in una maniera sì compendiata, come è questa, esse possano tornare a quei pochi di qualche utilità. La quale io credo che sia tanto maggiore, in quanto l'Archeologia è una di quelle discipline, il cui campo è così largo e indeterminato, che, sopratutto fra noi, taluno a suo modo d'intenderla ci fa entrare o ne toglie una branca, che tal'altro vorrebbe compresa piuttosto nelle Antichità propriamente dette ovvero nella storia. Oltrecchè, ei manca ancora in Italia e fuori un vero trattato di questa scienza, che risponda alle sue nuove ricerche e vedute, se se ne eccettui il *Manuale dell'Archeologia dell'Arte* del Mueller, pubblicato nel 1830, che sino ad oggi resta sempre il libro più pregevole e compiuto per l'ordine sistematico, per l'abbondanza del materiale e delle notizie e pel giudizio critico sempre esatto dell'autore. Ma, essendo stato fatto più per servire di guida agli insegnanti, che di studio ai giovani e mancando non solo d'una parte pratica, monumentale circa la storia dell'arte, sibbene di una istituzione di epigrafia e di numismatica, anche in Germania esso non soddisfa interamente ai bisogni dell'insegnamento.

Con questo io non presumo di riempiere, come dicesi, una lacuna, tanto più che in questo primo saggio confesso d'essermi av-

valso e di quel manuale e più ancora delle lezioni orali del Gerhard, dettate negli ultimi anni di sua vita e del suo insegnamento nell' Università di Berlino. Solamente io non mi propongo che di rendere più agevole e spianata la via a quei giovani, che per piacere o per obbligo si dedicano a questa difficile disciplina. E chiamando *Sommario* il libro e ingegnandomi di farlo essere veramente tale, spero che ciò basti per iscusarmi anticipatamente da ogni nota d'incompiutezza, che mi si potrà per avventura addebitare.

Una cosa mi resta, in ultimo, a fare avvertire, ed è che debbo alla incomparabile solerzia e diligenza, come alla squisita gentilezza del mio amico prof. Giovan Vincenzo Belsani quasi tutta la cura di questa pubblicazione, avendo egli nello scorso anno raccolte accuratamente le mie lezioni e prestandomi ora la sua opera per coordinarle e disporle per la stampa. Colla quale dichiarazione si abbia egli pubblicamente una testimonianza di gratitudine, che non saprei altrimenti significargli.

Napoli Gennaio 1872.

LEZIONE PRIMA

INTRODUZIONE ALLO STUDIO DELL' ARCHEOLOGIA.

Come l'Archeologia s'elevò a scienza. — Definizione e parti di essa. — Scopo e metodo. — Divisione del presente corso.

Durante il medio-evo la potestà imperiale da una parte e l'ecclesiastica dall'altra avevano oppressa la coscienza e la vita italiana, non avevano permesso che queste si manifestassero in tutta la loro attività. Ma sul finire di quella età sorge una nuova classe sociale, quella dei cittadini liberi del Comune, cioè la borghesia. Con questa ha principio una nuova civiltà, la quale comincia col rinascere degli studi classici e antiquari, di cui sono principali promotori Petrarca, Cola di Rienzo e Giovanni Boccaccio. Questo è il primo stadio dell'archeologia, nel quale veramente ella non ha punto il carattere d'una scienza; si volle con tale studio cercare soltanto un mezzo per conoscere la storia politica e letteraria dei Greci e dei Romani. — Ma segue tosto un secondo stadio. Tra il secolo XIV ed il XV l'Umanismo italiano non ricerca negli antichi soltanto il diletto estetico o la notizia puramente storica, sibbene colla scuola di Roma capitanata da Pomponio Leto e con quella di Firenze da Marsilio Ficino, si comincia a vedere l'importanza dell'elemento storico e l'archeologia, come l'insieme confuso e disordinato ancora di tutto ciò che riguarda la vita antica, s'eleva alquanto. Questi umanisti le dànno un nuovo campo, quello dello svolgimento generale della vita politica, artistica, religiosa nello stesso tempo. Nel primo stadio l'archeologia ha uno scopo estetico, perchè cerca il diletto e la notizia; nel secondo ha uno scopo formale, perchè cerca un modello, un esempio, una guida per una novella arte. E que-

sto scopo è raggiunto da Raffaello, Michelangelo, Brunetti e gli altri sommi artisti del nostro Risorgimento.

Ma neppure allora l'archeologia s'era peranco innalzata a scienza. Le mancavano due elementi principali: lo *storico*, che oggi è la condizione di tutti gli studi filologici e classici, cioè quell'indirizzo positivo, per cui nelle arti si va cercando lo svolgimento loro naturale e per cui si ricostruisce la scala dell'arte stessa dalle origini fino alla decadenza; e il *critico*, che consiste nell'applicazione del metodo filologico allo studio dei monumenti. È stato un risultato dell'epoca moderna, un' opera principalmente degli Alemanni, l'avere l'archeologia raggiunto quel grado. E primieramente il Winckelmann nella sua *Storia dell'Arte Antica* e nel trattato dal titolo *Monumenti Inediti* v'introduce l'*elemento storico*. Egli si propone due grandi quistioni, una sull'*origine* dell'arte greca o meglio dell'arte in generale, un'altra sulla *idealità* e *bellezza* della medesima.

Risolve la prima quistione con un gran principio di filosofia della storia, poichè considera l'arte greca come un prodotto necessario e naturale del popolo e della nazionalità greca. Non è a negare che egli parla pure dell'arte dell'Egitto, dell'Assiria, ecc. ecc. ma se ne serve soltanto come di una introduzione a quella. Il difetto della sua storia sta in ciò, che egli non seppe e non potè vedere allora quello che si è veduto oggi colle nuove scoperte fatte dalla filologia e in genere dalle ricerche storiche ed antiquarie. Ai suoi tempi non erano abbastanza noti gli antichissimi monumenti della Grecia, e per questo credevasi che l'arte orientale avesse avuta una preminenza sulla greca. Egli adunque, risoluta così la prima quistione, divide la Storia dell' arte nei seguenti quattro periodi: — 1° Dal cominciamento dell'arte fino a Pericle e Fidia, *stile arcaico*. 2° Da Fidia a Policleto, *stile sublime o ideale dell' arte*. 3° Da Policleto ad Alessandro Magno, *decadenza*. 4° Da Alessandro Magno ad Adriano, *corruzione*. — La seconda quistione, quella dell'idealità e della bellezza dell'arte greca, risolta da lui non ha subìto verun cangiamento fino ai giorni nostri. Egli esamina il contenuto di quell'arte per ricavarne delle norme circa il bello delle creazioni

artistiche; compie scientificamente in Germania l'opera di Raffaello in Italia; segue negli studi artistici l'indirizzo reale dato dal Petrarca a quelli puramente filologici. In altre parole, ebbe lo scopo segreto di far servire l'arte antica all'arte moderna e vi riuscì, perchè con Winckelmann, Lessing e Goethe l'arte e la letteratura moderna in Alemagna risorsero, quella sulle basi dell'arte greca, questa sulle orme della letteratura antica. — In conclusione, quantunque con Winckelmann l' archeologia avesse fatti così grandi progressi, pure non si può dire che siasi elevata al vero grado di scienza, perchè rimase rinchiusa nei limiti della storia dell'arte.

Contemporaneamente al Winckelmann progredivano in Alemagna gli studi filologici, ed Augusto Wolf specialmente nei suoi *Prolegomena ad Homerum* ricostruiva a sistema tutte le discipline classiche e dava così lo schema di tutta la scienza della filologia. Egli tenta per il primo di determinare il campo di tutta la Filologia, attribuendo ad essa tre elementi principali: la geografia antica, la storia antica e l'archeologia. E per questa ultima non intende altro, che lo studio delle antichità greche e romane sia politiche ed amministrative, che religiose, militari e private. Secondo lui, come la storia antica rappresenta nell'azione le evoluzioni della civiltà dei popoli classici, così l'archeologia deve rappresentare nel fatto, o nelle istituzioni queste stesse evoluzioni. Essa ha il còmpito di studiare le singole parti della vita; le investigazioni sulla storia dell'arte v'entrano soltanto come parte accessoria, giacchè questa più che alla storia in generale collegasi alla storia della letteratura. È chiaro che col Winckelmann e col Wolf l'archeologia non si elevò perfettamente a scienza, sebbene col primo abbia ottenuto l'indirizzo *critico-storico,* e col secondo sia entrata a far parte della famiglia degli studi filologici. Ma ai dì nostri ella trovasi innalzata a grado anche più alto, ed oramai soglionsi distinguere in lei come scienza due parti minori, che sono lo studio delle antichità e quello dell'archeologia propriamente detta.

L'opera del Wolf è stata continuata e compiuta da molti altri e principalmente da Heine, da Mueller e da Gerhard. Sono stati

questi tre che hanno veramente ordinate scientificamente le sparse cognizioni dell'archeologia, l'hanno insegnata nella parte pratica, e ne hanno dato l'intero sistema. L'Heine ed il Mueller principalmente nelle università di Germania arrotondivano questo insegnamento colla mitologia artistica. Il Gerhard poi ha atteso a compiere un altro lavoro, a determinare cioè ed a spiegare gl'intimi legami che passano tra l'archeologia e la filologia e ad ordinare l'archeologia da una parte come studio a sè, dall'altra come sussidio della filologia classica. Possiamo perciò conchiudere questo breve cenno storico stabilendo che, soltanto al secolo nostro l'archeologia si può dire che sia stata ammessa come parte integrante della filologia classica. Essa si occupa della storia dell'arte antica, della numismatica e della epigrafia.

Essa dunque è quel ramo della filologia classica, intesa questa come scienza dell'antichità, il quale, oppositamente alle fonti ed agli obbietti letterarii, riposa sui monumenti ed avanzi della tecnica antica. Le opere dell'architettura e delle arti figurate, le nozioni geografiche ed epigrafiche vi sono tutte compresse. Secondo il Gerhard la filologia ha due elementi, uno scritto ed un altro monumentale, artistico. Il primo è l'obbietto della Storia della Letteratura o della Filologia classica; il secondo è l'obbietto dell'Archeologia. La Storia della Letteratura c'introduce nel mondo della scrittura antica, quella dell'arte o l'archeologia nel mondo monumentale. Però, come la Storia della Letteratura ha bisogno delle antichità civili e private come contenuto reale, così l'Archeologia ha bisogno della mitologia artistica come sua base. Il filologo e lo storico si servono della grammatica, della critica e della ermeneutica come mezzi proprii: l'archeologo ha come suoi le ricerche mitologiche, la critica e le investigazioni artistiche. Parti generali dello studio archeologico sono per conseguenza queste: 1° Notizia dei monumenti.— 2° Storia dell'arte. — 3° Antichità artistiche. La teorica, la critica e la interpetrazione artistica, come più innanzi abbiamo accennato, sono rispetto ad esso degli organi, come la grammatica, la critica e l'ermeneutica sono organi o strumenti ri-

spetto alla filologia intesa in uno stretto senso. Distingueremo più appresso e con maggiore chiarezza queste parti.

Lo scopo principale dell'archeologia è di apportare all'investigazione filologica ed alla cognizione generale della vita antica non solo una scelta di monumenti artistici, sibbene tutto il materiale monumentale in sè e nei suoi risultati relativi alle antichità letterarie, religiose e private. Da quello poi che sopra abbiamo detto intorno all'opera dei grandi archeologi tedeschi, si può facilmente ricavare quale debba essere il metodo che essa deve seguire. La ricerca monumentale dell' antichità classica deve muovere dalla cognizione letteraria dell'antichità stessa, cognizione su cui riposa la filologia in senso stretto. La parte monumentale di questa viene studiata, sempre su base filologica, dall'archeologo: a lui forniscono il materiale e il criterio gli antiquarii e gli artisti. Questo criterio si acquista specialmente col conoscere le singole leggi delle diverse arti e colla comparazione di opere artistiche di diverso genere, in guisa che si formi una specie di sentimento e di giudizio circa lo stile. L'archeologo adunque deve elaborare tutto il materiale monumentale nella forma e nei limiti della filologia, in guisa che la sua Storia dell'arte deve corrispondere alla Storia della Letteratura antica, la interpetrazione artistica alla critica dei testi filologici, le sue ricerche nel campo religioso e privato debbono corrispondere alla reale rappresentazione della vita antica.

L' archeologia è pervenuta alla coscienza di questo scopo e metodo suo particolare solo negli ultimi decennii. Prima si opponeva a ciò il criterio esclusivo estetico ed il difetto di maggior copia di ogni sorta di monumenti. Fra i pregiudizii nocivi all'amore per gli studi archeologici vi è nel nostro pubblico ancora quello, che questa scienza si occupi solamente della notizia nuda, storica e tecnica dei monumenti, che essa si riduca a spiegarci una moneta, a leggere una iscrizione, ad interpretare un monumento qualunque di arte. Oggi, come s'è detto, ella si congiunge per una parte a tutto il sistema della filologia e dall'altra si limita principalmente allo svolgimento artistico dei popoli classici. Ma vi è anche un altro pregiudizio, cioè che la critica

archeologica non esista come qualcosa di distinto ovvero che essa sia limitata. Così è stato una volta. Oggi la critica è complessiva, il filologo e l'artista, lo storico e l'estetico si dànno la mano nel giudicare dei prodotti dell'arte antica.

Seguendo le ultime determinazioni date a questa scienza, il nostro corso sarà composto di tre parti: 1.ª *Propedeutica* — 2.ª *Storia dell'Arte greca* — 3.ª *Notizia e illustrazione dei principali monumenti artistici*, corrispondenti perfettamente alle altre tre che abbiamo dette innanzi. Nella *prima parte* oltre alla storia di tutti i monumenti scoperti fino ad oggi, o meglio Letteratura della scienza archeologica, sarà trattato ancora dell'indole delle diverse arti e sopratutto della *tecnica* speciale a ciascuna di loro. Nella *seconda parte* si ragionerà di tutte le arti figurative ed architettoniche, nel loro svolgimento nelle cinque epoche seguenti:

Epoca Prima — Tempi primitivi o dalle origini dell'arte fino all'Olimpiade 30ª;

Epoca Seconda — Tempi antichissimi, fino a Fidia; dalla 30ª alla 75ª Olimpiade. *Arcaismo;*

Epoca Terza — Dell'età perfetta fino all'Olimpiade IIIª;

Epoca Quarta — Della maturità dell'Arte; dall'Olimpiade IIIª alla 185ª;

Epoca Quinta — Decadenza dell'Arte dopo gli Antonini.

Vi sarà poscia un parallelo tra l'arte greca e l'orientale. Veramente la Storia dell'arte dovrebbe comprendere anche l'orientale; ma oggi questa è divenuta obbietto di studi speciali, proprii degli orientalisti, e tutt'al più è solo permesso un trattato dell'arte orientale come introduzione alla storia della greca. Il Winckelmann fece appunto questo e pose i veri termini che separano i due mondi artistici, il classico e l'orientale. E benchè vi sieno stati archeologi, che abbian tentato di trovare in Oriente le origini e lo sviluppo dell'arte greca, esagerando l'influenza che l'una potè avere sull'altra, pure generalmente la greca si considera come un prodotto proprio della nazionalità ellenica. Per modo che un paragone fra loro può essere utile, in quanto mostra sino a che punto si estese quell'influenza.

Alla *terza parte* finalmente corrispondono la *Museografia*, la *Numismatica* e la *Epigrafia*. L'archeologia, come ogni altra scienza storica, ha bisogno non solo di sistema, ma di esperienza e di ermeneutica. In questa terza parte, che è tutta pratica, il metodo è doppio, o dall'esame dei singoli monumenti si ricavano risultati generali sull'arte e sul contenuto, o viceversa, cioè si applicano le regole ed i principii ad un sol monumento. Nella Museografia adunque saranno comprese due parti:

1ª Una esposizione di tutti i monumenti riguardati secondo la specie e lo stile loro.

2ª Una esposizione del contenuto, delle forme o rappresentazioni e delle materie loro.

Nella Numismatica e nella Epigrafia saranno coll'aiuto dei monumenti relativi, date quelle norme, che servono all'interpetrazione filologica e storica delle monete e delle iscrizioni greche e latine.

PARTE I.

DELL'ARCHEOLOGIA

o

PROPEDEUTICA

LEZIONE SECONDA

I GRECI.

Il mondo classico. — Le origini del popolo greco. — Le condizioni telluriche della Grecia. — Lo Stato. — La Religione. — La Morale. — Le Arti.

Il mondo classico è rappresentato da due popoli e da due civiltà, dal popolo e dalla civiltà greca, dal popolo e dalla civiltà italica o romana. L'origine comune di queste nazioni, la somiglianza del suolo ed il continuo commercio fra di loro, dànno un carattere comune alla civiltà dell'una e dell'altra. Però havvi fra loro qualche differenza, e la principale è questa, che il popolo greco è stato creatore dell'arte, mentre il popolo romano è stato il creatore del dritto, della politica, della vita civile più ordinata e perfetta. Pur tuttavia questi popoli riescono amendue allo stesso scopo. Infatti, quello è pervenuto a rendere l'arte greca la scienza dell'arte, questo colle sue consuetudini ed istituzioni sociali ha creato la scienza dello Stato e quella del Diritto. I Romani formolano le loro prime istituzioni dello Stato sulle antichissime latine o nazionali, ed i Greci pure creano la loro arte e le dànno un'impronta tutta propria. Quindi, come la vita politica dei Romani era stato un prodotto nazionale e naturale di questo popolo, così presso i Greci l'arte fu un prodotto naturale e nazionale. Ma vi è dippiù. Col progredir del tempo il dritto romano estendendosi alle province, alle colonie ed alle terre conquistate divenne dritto universale; e così pure l'arte greca sorta prima nell'Attica e nel Peloponneso, si diffuse e si affermò come arte di tutto il mondo antico. Come il dritto romano avea creato il senso politico nei popoli conquistati, così l'arte greca fece sorgere in tutte le nazioni il gusto del bello e svolgere le arti delle singole nazioni. Finalmente il dritto romano quando, caduto

l'Impero, non fu più quasi un organismo vivente, ma un sistema morto, una scienza, allora incominciò ad essere fuso nel dritto e nelle consuetudini dei popoli nuovi, che diedero al mondo romano un altro aspetto, fusione avvenuta per opera degli stessi giureconsulti di quell'epoca e specialmente dei glossatori della mezzana età. Come sulle orme del dritto romano sorse il dritto naturale pubblico e privato, cioè la vera enciclopedia giuridica; così avvenne pure dell'arte greca. Ed è appunto su questa che hanno lavorato e meditato estetici ed archeologi per fondare i loro principii estetici. Or, dovendo noi trattare nell'archeología principalmente dell'arte greca e solo incidentalmente della romana, ci si domanda: qual'è dunque questo popolo greco? qual'è la sua origine? quali sono le condizioni della sua vita intellettuale? quali sono le condizioni esterne che contribuiscono a farne un popolo eminentemente artistico e primo tra i popoli civili? Questo è l'argomento che tratteremo nella presente lezione.

La storia non conosce sempre le origini di un popolo: è solo quando questo acquista la coscienza di sè stesso che entra nel dominio della storia. Le leggende, il mito, le tradizioni non sono l'unico, nè il più sicuro mezzo per fare entrare un popolo nella storia. La sola lingua porta un poco di luce nei tempi primitivi, ed è per questo che oggi una sola scienza può in certo modo far conoscere la sua origine, e questa è la filologia comparata. Essa adunque ha dimostrato che il popolo greco è un ramo della famiglia dei popoli indo-europei, e propriamente di un secondo gruppo di essi, che occupò le coste e le penisole del Mediterraneo; perocchè comparata la lingua greca colle lingue indo-europee, si trova che essa ha relazione di parentela fra loro e che il popolo greco è un membro dei popoli ariani, cioè è affine cogli Indi, coi Persi, cogl'Itali, coi Celti, coi Tedeschi e cogli Slavi. L'emigrazione dei popoli ariani dal più lontano oriente verso l'occidente è un fatto assicurato da quella scienza, la quale ha dimostrate persino le vie per le quali questi popoli occuparono le regioni dell'occidente. La loro separazione però è avvenuta a gradi. Primi a venire in occidente fu-

rono i Celti, poi i Germani e gli Slavi, che formarono un gruppo di popoli e lingue al nord di Europa: i Persi e gli Indiani si fermarono in Asia. Un secondo gruppo si separò più tardi, ed a questo appartengono i Greci e gl'Italici, che un tempo formavano un solo popolo, come ci rivelano molti fatti linguistici. Comuni erano infatti i nomi dei campi, dei frutti, degli strumenti agricoli, della casa e delle divinità. Inoltre erano comuni le leggi foniche, la varietà e la finezza del vocalismo, l'ordine nell'accento, la varietà nei generi e nei casi, nei tempi e nei modi. Carattere di questo popolo Greco-Italico ancora unito fu un certo senso per l'ordine fondato sulla vita agricola, avversione ad ogni arbitrio e confusione, una tendenza alla proporzione nella vita e nel pensiero.

Il territorio in cui questo popolo composto d'Itali e di Greci visse assieme, fu quello che è bagnato dai due fiumi Meandro e Sangario. I Frigi adunque sono il punto di contatto tra i veri asiatici ed i popoli ariani che vennero in occidente: essi sono considerati come i primi popoli, che dall'oriente si volsero verso l'occidente e come quelli che hanno lingua, religione ed arte molto simili a quelle dei Greci. Dalla Frigia incominciò poscia un'altra emigrazione, che fu quella degl'Itali e degli Elleni. La leggenda greca conserva nei nomi e nella memoria tradizionale ricordi di questo movimento di popoli dalla Frigia, e dice che essa avvenne sull'Ellesponto e sulla Propontide. Se non che, questa seconda emigrazione ariana avvenne in due epoche distinte. Una prima condusse i primitivi Greci sulle coste dell'Asia Minore, su quelle della Propontide e nella Tracia. Questi furono i così detti Pelasgi, o figli della terra, che rimasero sempre legati ad essa e vissero di pastorizia e di agricoltura. Ma dai luoghi succennati ebbe luogo una seconda emigrazione, che fu delle singole stirpi che si separarono dalle masse. Alcune, passando l'Ellesponto e venendo poi per terra, occuparono la parte nordica e montuosa della Grecia, e furono i Dorii. Alcune altre si stabilirono sulle coste dell'Asia Minore e furono i Ionii, i quali in progresso di tempo passarono nella Grecia continentale.

I Greci non avevano però una tradizione sulla loro immigra-

zione, quale noi l'abbiamo descritta. Nelle loro favole non si trova menzione d'una patria lontana; essi non sapevano d'un popolo venuto prima di loro: l'*autoctonia* è propria del loro carattere e della loro credenza. Sapevano nondimeno di un popolo che era stato in Grecia in tempi remotissimi, che aveva bonificate le paludi, tagliati i boschi, agguagliate al suolo le rocce. Essi si sentivano a lui legati per tradizione, non però per parentela e lo chiamavano Pelasgi, come dice Erodoto; credevano che non era un popolo favoloso, non pastore o nomade, ma agricolo e civile. Or bene, questi Pelasgi sono gli stessi Greci primitivi; è quello un nome generale anteriore all'altro meno generale di Elleni. Lo stesso Tucidide li considera come una sola nazione. Quando col tempo il primitivo popolo Pelasgo prese il nome di Elleno, si creò una lingua propria che fu la greca. Questo primo fatto della creazione della lingua a sè ci mostra la natura artistica di questo popolo. Infatti la lingua greca è un'opera d'arte per la misura e perfezione dei suoni, per la chiarezza delle forme, per le leggi e per l'organismo: lo spirito in essa compenetra la materia. In lei si scorge già il genio filosofico ed artistico della nazione, sulla quale influì in quanto la elevò al pensiero ordinato, chiaro e profondo. Essa però ci apparisce non come una unità senza differenza, ma bensì divisa in più dialetti. Un popolo si separa in diversi stipiti secondo i diversi luoghi che occupa; la lingua senza dubbio rimane la stessa, ma si formano diverse intonazioni, diversa pronunzia, diversa congiunzione di suoni; il suolo, il clima e le altre circostanze vi influiscono anche molto. E questo avvenne appunto in Grecia, ove si formarono un dialetto di isole, penisole e monti ed un altro tutto diverso nei piani, che furono il *dorico* ed il *ionico*.

Il dialetto dorico è il più duro e proprio delle regioni montuose; vi si vede lo sforzo dei muscoli; i suoni sono pieni e larghi, la forma è breve. Il dialetto ionico è tutto l'opposto del dorico; si distingue per queste quattro proprietà: 1.° vi è limitazione di aspirazione, ed il *t* diventa *s* dolce; 2° i suoni si formano più nella gola; 3.° la lingua è più fluida e si allarga in vocali che si forma-

no in dittonghi; 4.° le vocali sono più molli e più dolci, prevalgono infatti più l'*e* e l'*u* che l'*a* e l'*o*. Un terzo dialetto della lingua greca fu l'eolico, che potrebbe dirsi una negazione dei due primi. Esso non ha un carattere proprio ed è vario secondo i luoghi, anzi potrebbe dirsi molto prossimo al greco-italico antichissimo. In conclusione, l'eolico non è un dialetto a sè, ma è la stessa lingua greca primitiva che prese varie ed indeterminate forme.

Come la lingua, così anche il popolo greco si distinse nei due rami principali, il dorico ed il ionico, i quali benchè rivelino certe differenze di inclinazioni, di vita e di istituzioni sociali, pure queste non distruggono l'unità nazionale del popolo elleno. I Dori, come è detto sopra, vennero dai monti della Tessaglia per terra e si stabilirono in Grecia. Circa i Ioni non v'era tradizione alcuna: la loro immigrazione è antichissima. Si tennero dapprima sulle isole e sulle spiagge, poscia immigrarono per mare e quindi la loro vita è marinaresca. Ma essi dovevano avere una patria comune dove si formò la loro lingua e questa patria trovasi in Asia. Fu solo la leggenda posteriore, che fece dipendere i Ioni asiatici da una emigrazione dall'Attica. Ma questa è inesatta, perchè i Ioni dell'Asia furono i primi avamposti dell'oriente, i mediatori tra i popoli dell'Asia e della Grecia. Vi è una opinione opposta a questa, ma noi osserviamo, che le emigrazioni dall'Asia essendo marittime, avvenivano a poco a poco e quindi non producevano un grave cangiamento, e che i Greci dei tempi posteriori più per fanatismo che per tradizione ritenevano Atene come il punto centrale del movimento dei popoli.

Malgrado questa diversità di stipiti, il popolo greco ha una unità generale, quella della lingua, delle forme del corpo e delle qualità dello spirito, unità che poi si riscontra in tutte le sue istituzioni politiche, religiose, artistiche e fin nella morale.—La Grecia, come si sa, è una penisola a guisa di triangolo, la cui base si poggia nella Turchia europea ed i cui lati si distendono poi nel mare. Le condizioni telluriche di questa penisola, che è tutta frastagliata dal mare ed ha d'attorno a sè più di cento isole, influirono molto sullo svolgimento psicologico e civile dei suoi

abitatori. Con una temperatura media che, come dice Euripide, era un dono degli Dei, perchè nè troppo calda nè troppo fredda; con un suolo non molto ubertoso, ma neanche sterile, i Greci costretti all'operosità regolare, non caddero nè nell'inerzia e nel misticismo orientale, nè nella brutalità dei popoli nordici. L'uomo si sviluppa più armonicamente e facilmente con un tal clima, dove non è ammollito dal caldo, nè indurito dal freddo, non è nè pigro nè troppo lavoratore. Così nei Greci l'azione ed il pensiero, il corpo e lo spirito, l'intelligenza e la fantasia ebbero agio di svolgersi e di equilibrarsi. Nelle regioni montuose inoltre, quali erano quelle del Pindo, dell'Oeta, dell'Olimpo, del Parnaso e dell'Elicona, l'uomo è forte, sobrio, conservatore, legato al suolo; nelle regioni marittime, al contrario, è più molle, ma più vivace, più intelligente, più intraprendente. Nelle regioni montuose il greco è agricoltore e pastore, e si può ben dire che fu l'agricoltura quella che ingenerò in lui il sentimento dell'ordine, della temperanza, della vita nazionale. Dall'altra parte la Grecia è paese di coste, ne ha più della penisola Iberica e di qui la fonte di avventure, di ricchezze, di nuove conoscenze, la grande vita marittima. Le isole tra l'Asia e la Grecia sono come dei punti di facilitazione pel commercio; la navigazione primitiva è il cabotaggio, il quale prima mette in relazione le isole fra loro, e poi mano mano, sviluppandosi crea il gran commercio coll'oriente. Insieme all'avorio, all'oro, all'argento ed al legno per costruzioni i commercianti greci portavano in patria le invenzioni dell'Egitto, della Frigia, della Fenicia, della Caldea e dell'Etruria. Quelli che si distinsero dippiù e per la civiltà e per la marineria furono i Ionii, i Corinti, gli Egineti, i Sicioni, e gli Ateniesi. Nelle regioni marittime adunque il greco fu marino e commerciante, nè bisogna dimenticare che il commercio coll'oriente fece sviluppare vieppiù le industrie, le arti e la stessa religione ellenica.

Il frastagliamento del suolo impedì in Grecia la formazione di grandi imperi e dispotismi all'orientale, favorì invece i piccoli Stati indipendenti e liberi, i quali furono anche tali perchè in quel popolo prevalse il senso dell'ordinato, del giusto, del de-

terminato. Ogni Stato in origine è un campo, una città ed una acropoli. I Greci intendono che la loro patria morale è ristretta, anzi è la stessa che la territoriale: in quella tutti prendono parte al governo, ed è per questo che la forma governativa è di quelle popolari. Le colonie greche sono anche esse piccoli Stati che hanno perfetta autonomia e sovranità, a differenza delle romane che son parti della città di Roma. L'unità nazionale organizzata a grande Stato non è un sentimento naturale ai Greci, come fu pei Romani: esso è vinto dal sentimento comunale, federativo, dal sentimento dei cantoni; e infatti i tentativi di confederazione sotto Sparta, Atene e Tebe falliscono. Eppure questo svantaggio è mitigato dallo sviluppo della democrazia presso i Ioni e dell' aristocrazia presso i Dori, da cui dipesero due indirizzi diversi e armonizzanti nella cultura e in tutta la civiltà. È vero che la democrazia sotto Pericle colse l'apice dell'esagerazione e divenne democrazia sfrenata o demagogia, ma ciò non toglie che essa abbia avuto un fondamento giusto e logico, v'era sempre cioè una condizione per cui il cittadino era sovrano e questa condizione era la possessione. Ai Greci era in odio la tirannia, gli uomini erano liberi e non dipendevano nè da sacerdoti, nè da signori. Quello che tutti i cittadini volevano che fosse legge l'era anche sotto i re. Gli Stati erano divisi ed essendo piccoli il popolo si poteva intendere facilmente sul governo di essi. Ionici o dorici, democratici od aristocratici, i governi greci furono tutti liberi; il popolo interveniva sempre e nelle assemblee e nei senati e concorreva al governo colla elezione dei magistrati. Non vi era però eguaglianza perfetta di classi; soltanto coloro che erano nati liberi e coloro che non avevano professioni servili potevansi dire *cittadini*, cosicchè la cittadinanza non era la massa, la moltitudine, ma solo quella classe che aveva possidenza.

Nella religione i Greci non hanno il sentimento dell'universo infinito, nel quale l'individuo, anzi tutta l'umanità non sono che un semplice momento. L'idea dell'eternità non è tale che per essi la vita umana si consideri come un punto, come un attimo. Essi non si preoccupano, come gli Orientali, del cerchio conti-

nuo della metempsicosi, nè di un Dio unico, assorbente, terribile, nel quale si concentrino tutte le forze della natura. Le idee religiose loro sono circoscritte, determinate, quindi è che l'universale sfugge ad essi, o almeno non ne fanno una divinità. Il mondo per i Greci è un ordine, cosmos, fatto ad immagine dello spirito, è un' armonia in cui le cose sussistono e si trasformano: più tardi gli stoici la comparano ad una grande città governata da varie leggi. Le divinità greche sono tutte spiritualizzazioni e personificazioni delle forze naturali: dapprima divengono uomini, quindi forze morali superiori agli uomini ed infine si confondono coi medesimi. Ai tempi di Erodoto la fede era ancora viva e si conservò tale fine a Pindaro e ad Eschilo. In Grecia mancano i sacerdoti orientali, cioè i soli e veri conoscitori della divinità. I sacerdoti greci non sono nè i signori, nè i maestri del popolo; le tradizioni religiose non erano dommi ma leggende popolari. In Oriente la poesia influì sulla religione, ma in certi limiti; in Grecia essa fu libera nella creazione delle divinità ed è tanto vero questo, che i Greci dicevano che Omero ed Esiodo furono gli autori degli dei. La religione greca non esclusiva, libera, aperta ad ogni novità non era legata nè all'insegnamento, nè agli scopi gerarchici dei sacerdoti, e perciò il popolo accoglieva con piacere ogni nuova divinità. Di qui nacque la continua creazione e modificazione circa le personalità e le azioni degli dei. In generale quindi si può dire, che la religione era libera ed opera di tutto il popolo, del sacerdote e del poeta, del filosofo e dell'artista.

Dall'altra parte la morale non dipendeva dalla religione. Gli dei erano considerati come tutelatori del giusto e vindici dell'ingiusto, ma niuna regola o dottrina determinava in che l'uno e l'altro consistessero. Perciò il sentimento della morale rimase e si sviluppò libero, non fu dominato dalle idee religiose, anzi le dominò. I miti naturali dell'Oriente furono in Grecia rivestiti del sentimento e contenuto morale, e per questo nelle divinità naturali i Greci videro delle personalità direttrici dell'ordine mondiale. Come la libertà del pensiero era stata la base della religione, così la libertà dell'individuo fu la base della morale

greca. Questa adunque, che in fondo è il principio della temperanza, si poggia sulla libertà. Altri popoli per moderare questa libertà usarono della religione, delle dottrine ieratiche e questo nocque non poco allo sviluppo dell'uomo. I Greci invece intesero da sè stessi i limiti della libertà e riposero la morale nel sentimento del *bello*, del *giusto* e dell'*ordinato*. In questo sentimento riposero pure la dignità morale, il cui principio era non altro che quello della *temperanza*, della *giusta misura* e dell'*armonia*.

Da questo sguardo dato brevemente sul popolo greco si può intravedere quale fu influenza che la natura, la vita sociale, la religione e la morale ebbero sullo sviluppo dell'arte. Il popolo greco è eminentemente artistico, e le condizioni che a preferenza degli altri popoli lo prepararono a ciò furono varie. Per ora accenneremo di passaggio alle principali. La 1ª fu il sentimento naturale ed il gusto del bello, che in esso erano potentissimi; la 2ª fu la fantasia smisurata di questo popolo, alimentata dal carattere specialmente dei Ionii, dalle condizioni climatologiche, telluriche e della vita mobile; la 3ª fu religione, la quale ammettendo la personalità libera degli dei, era per eccellenza plastica, perchè conteneva tutti e due gli elementi della bellezza artistica, cioè lo spirito o la vita interna, ed il corpo o la forma esterna dell'uomo; la 4ª lo Stato, il quale promuoveva lo svolgimento compiuto dell'uomo da una parte, e dall'altra mentre esso medesimo adoperava l'arte come mezzo di lustro e di grandezza civile, creava nei privati il gusto per la medesima. Un'ultima e favorevolissima condizione finalmente fu quella delle istituzioni della *ginnastica* e dell'*orchestrica*, che favorivano lo sviluppo delle forze e delle forme fisiche. I giuochi e gli esercizii perfezionavano il corpo, sviluppavano le membra ed indirettamente perfezionavano e sviluppavano lo spirito nell'uomo. Si otteneva così l'armonia dello spirito col corpo, armonia che espressa poi nelle opere di arte ne costituiva il bello.

LEZIONE TERZA

I ROMANI.

L'arte italica o romana rispetto alla greca. — Origine del popolo romano. Carattere e costumi dei Romani. — Lo Stato. — La Religione. — L'Arte.

Il Winckelmann diceva che, come l'eloquenza di Cicerone si sparse per tutto il mondo non in quanto partiva da Roma, ma in quanto fu conosciuta in Grecia ed importata poi a tutti i popoli colle mercanzie attiche che uscivano da Atene e dal Pireo, così pure Roma ha fatto sorgere come dalle ceneri l'arte greca e l'ha resa nota a tutto il mondo moderno. Roma oggi è divenuta di nuovo maestra e legislatrice, ma nel campo dell'arte, perchè è per lei che noi conosciamo la Grecia artistica. Se non che, essa non avrebbe potuto divenir tale qualora negli ultimi tempi della Repubblica e durante tutto l'Impero non avesse protetta l'arte greca, non ne avesse raccolti tutti i capilavori ed essa stessa non avesse prodotta una certa arte tutta sua particolare. Alcuni hanno voluto negare ai Romani ed ai Latini in genere il senso dell'arte. Noi vedremo se in questo sia qualcosa di vero. Altri dissero che essi non seppero fare altro, che imitare soltanto l'arte greca; ma noi vedremo in seguito se anche nella imitazione vi fu qualche cosa di originale. È indubitato che l'arte romana sorse sulla greca, tanto che quella va considerata come la continuazione o l'ultimo periodo di questa; ciò però non toglie che essa contenesse un elemento puro, nazionale, italico, un carattere ed una tendenza ben distinta da quelli dell'arte greca; monta poco che questo elemento sia stato poi assorbito dall'ellenico. Per questo riguardo si presentano all'archeologo due importantissime quistioni, che egli è tenuto a risolvere. La prima è: perchè Roma non ebbe un'arte a sè e si contentò soltanto di ammirare, raccogliere, con-

servare ed imitare i monumenti greci? La seconda: se veramente un elemento puro italico per opera dei Latini o Romani, s'introdusse nell'arte greca, qual è egli questo elemento? Noi ci proponghiamo di trattare queste quistioni quando discorreremo dell'arte romana. Qui intanto non sarà superfluo di intrattenersi a vedere quale sia stata l'origine dei popoli italici o dei Romani ed esaminarne la vita e l'indole.

Nè la mitologia, nè la leggenda e molto meno i monumenti accennano ad alcun popolo, che gl'Itali abbiano trovato nella nostra penisola, prima che essi venissero a stanziarvisi. Gli antichi soltanto, senza averne alcuna pruova, affermavano che la primitiva popolazione era *autoctona*. Lo storico lascia la quistione generale dell'origine delle razze e delle relazioni di genesi, perchè essa appartiene più ai naturalisti; egli si limita a ricercare dove comincia l'esistenza speciale e il grado primitivo di cultura di una data popolazione.

Ora in Italia non v'ha monumenti, nè tradizione alcuna, che accenni in essa all'esistenza d'un popolo diverso da quella indo-europeo. Circa la Francia, l'Inghilterra, la Germania e la Scandinavia la filologia comparata ha costatato che, prima che venissero ad abitarle i varii rami della razza ariana, esse erano state abitate da popoli di altre razze, ed era già in uso fra loro la pietra come arma ed appena appena incominciavano a conoscere l'uso del metallo, quando dovettero da quelli essere soggiogati. Invece rispetto al nostro paese, lo studio e la comparazione delle antichissime lingue italiche ha dimostrato, che i primi abitatori della penisola non erano punto nello stato selvaggio, nè furono d'un'epoca e d'uno stadio anteriore a quello della cultura dei campi e dell'uso del metallo, e che essi appartengono alla famiglia dei popoli indo-europei. Per conoscere gl'Itali adunque, come rispetto ai Greci, bisogna valersi della lingua; è dessa che contiene il mezzo più sicuro per conoscere le loro relazioni etnologiche come il progressivo divenire della nazione. — Le lingue parlate primitivamente in Italia si dividono in tre gruppi distinti, che sono: 1.° il *japigio*, 2.° l'*etrusco*, 3.° l'*italico*, il quale si distingue nel *latino* e nell'*italico* propriamente detto, a cui apparten-

gono i dialetti *umbro*, *marso*, *volsco* e *sannitico*. Quella parte dell'Italia meridionale che si estende tra il Ionio e l'Adriatico in forma di penisola e che comprende oggidì la terra di Taranto ed anche una parte della Puglia, dicevasi anticamente penisola *messapica* o *calabra*. In questa regione, moltissimi anni or sono, furono trovate iscrizioni che appartengono alla lingua *japigia*, la quale non è nè greca nè italica, è una lingua che sta da sè, sebbene bisogna ritenere che si accosti più alla lingua greca che all'italica; anzi essa mostra che il popolo che la parlò fu forse il più antico ramo, il quale si staccò dal greco-italico. Il parere del Mommsen è questo: che i Iapigi furono il più antico popolo indo-europeo, che immigrò in Italia, venne dal nord e scendendo per gli Appennini si fece ad occupare il sud della penisola. Quantunque questo popolo abbia avuto stanza in Italia ed abbia parlata una lingua che appartiene al ramo delle indo-europee, pure fu molto diverso dall'*italico* e più simile al greco, come lo dimostrano due fatti importantissimi: l'uno, che ebbe comuni ai Greci l'uso delle aspirate ed i nomi delle divinità, l'altro che esso scomparve subito dal suolo italico, lasciandosi perfettamente grecizzare dalle colonie elleniche.

La parte centrale della penisola fu abitata da due popoli o meglio da due rami dello stesso popolo, che sicuramente è degli indo-europei, popolo che dicesi italico, perchè ha dato l'impronta alla storia di tutta la penisola. Questi sono il *latino* e l'*umbro*, suddividendosi quest'ultimo nei *Marsi* e nei *Sanniti*. Si è dimostrato che tutte queste lingue o dialetti formano un membro delle lingue indo-europee, e che l'epoca in cui formavano un'unità è relativamente recente.

Il greco e l'italico stanno insieme come fratelli, l'uno e l'altro poi stanno come cugini rispetto al celtico, al tedesco ed allo slavo. Noi conosciamo poco i dialetti sannito od osco ed umbro, ma quasi punto il marsico, il volsco ed il sabino; questi tre però appartengono ai due primi, i quali benchè più prossimi al latino che al greco, pure da quello sono in certo modo diversi. Il dialetto latino sta quindi all'umbro-sannitico od osco come il jonico sta al dorico; l'umbro ed il sannitico stanno poi come il dorismo in Sicilia e quello di Sparta.

Dal seno indo-europeo si staccò dunque un ramo, che fu degli antenati comuni dei Greci e degl'Italici; da questo ramo si staccarono poi gl'Italici in occidentali ed orientali, e gli orientali si suddivisero anche più tardi in umbro ed osco o sannitico. Non è facile il determinare con molta esattezza per dove e quando avvenne questa separazione, ma si sa in generale che la separazione dei diversi popoli indo-europei avvenne quando essi avevano avuta già una coltura comune. Infatti quand' erano ancora uniti avevano un patrimonio di parole, di idee, di usi che portarono seco loro dividendosi. Le parole che dinotano l'*essere* e la *attività*, l'*avere* ed altre simili hanno lo stesso radicale, lo stesso concetto, la stessa base logica. L'aver comune i nomi degli animali domestici rivela che essi erano già nella vita pastorale e che avevano passato lo stadio della vita della caccia e della pesca. Questo però non vuol dire che avevano già raggiunto lo stadio della vita agricola. Comuni erano pure i nomi della casa, dei carri, degli strumenti di costruzione, dell'uso dei metalli e del sale; il padre di famiglia a un tempo sacerdote, comuni le relazioni della moglie rispetto al marito, l' ordine delle genti, la schiavitù come istituto legale. S'avevano pure comuni i numeri fino a 100, il nome della luna, l'idea del Dio, il cielo considerato come padre e la terra come madre di tutti gli esseri, l'idea dell'immortalità dell'anima ed altre simili. Posteriormente, quando i Greci e gl'Itali si staccarono da tutta la massa dei popoli indo-europei, ma rimasero ancora insieme, più che pastori furono agricoltori, cultori del grano e del vino ed ebbero comuni i nomi del campo, *ager: ἀγρός* dell'*aratro* — *aratrum: αράτρον*, degli altri mezzi per coltivare la terra e specialmente i nomi delle misure del terreno ed altri simili. Valendosi quindi degli argomenti che ci porge sia il patrimonio delle parole comuni a tutti i popoli indo-europei, sia quello delle parole comuni ai soli Greci e Itali, si può conchiudere in quanto al *tempo* della separazione, che quella dei diversi popoli indo-europei avvenne quando essi erano già pervenuti alla vita pastorale, mentre quella degl' Itali dai Greci avvenne in un'epoca posteriore, quando cioè ambedue erano passati alla vita agricola.

La patria comune di tutti i popoli indo-europei è la parte occidentale di tutta l'Asia centrale. Quando si separarono, un ramo mosse verso l'India ed un altro verso il nord-ovest dell' Europa; la prima sede fu il paese dell'Eufrate. Si staccò quindi il ramo *perso* e dopo di questo l'*europeo*. Cogli europei entrò nelle loro lingue il nome del mare, essendo essi costretti a passare pel mar Nero, mentre gli Asiatici rimasero isolati nell'interno. Quanto alla via che i Greci tennero per venire nella penisola che poi abitarono, è incerto se siano venuti pel Danubio o per l'Asia Minore; ma, come che siasi la cosa, essi dovettero sempre passare il mare.

Quanto poi a quella che fu tenuta dagli Itali per iscendere nella penisola, pare indubitato che gli Umbri siano venuti su per le catene dei monti dell'Italia centrale, ed i Latini lungo le coste occidentali. Ma essendosi poi i Sabelli accumulati sopra i monti, invasero per necessità i piani dei Latini e questi si estesero allora fino nella Campania, non che nella Lucania, nel Brutium ed anche in parte della Sicilia. Se non che, dopo qualche tempo quelli della Sicilia, della Campania e della Magna Grecia furono grecizzati dalle colonie elleniche. Solo nel Lazio visse e si sviluppò l'elemento latino, il quale poi sopraffece il sabino e l'etrusco, anzi s'impose a tutta l'Italia.

Gli Etruschi furono assai diversi e dai Greci e dagl'Itali; perfino nelle forme del corpo si vedono delle grandi differenze. Lo etrusco è eccessivamente forte, piccolo di statura e di forme rozze, non è leggiero ed agile, ha la testa grossa e sproporzionata e le braccia corte e spesse più dell'ordinario. La loro lingua non s'è potuto ancora classificare. I filologi hanno tentato di ravvisarne l'indole e le attinenze colle lingue indo-europee, ma a mala pena si è venuto a questo risultato: che nella lingua etrusca si distinguono due periodi, nel primo dei quali predomina il vocalismo, nel secondo la consonante. Le forme grammaticali però sono assai diverse dalle lingue italiche; se ne eccettui lo schema dei nomi proprii e quello dei nomi delle divinità, che è sempre lo stesso, potendosi dall'altra parte asserire con qualche certezza che queste analogie vennero soltanto dopo il contatto dei popoli

italici coll'etrusco. Però malgrado queste difficoltà, la filologia comparata è venuta ad alcune conclusioni intorno alla natura della lingua, alla origine del popolo, alla via tenuta per venire in Italia ed alla sede del medesimo. La lingua, quantunque non interamente spiegata, fa parte delle lingue indo-europee; essa sta alla greca ed all'italica come la celtica sta alla slava. Quanto all'origine non si è creduto più con Erodoto che gli Etruschi fossero i Lidii emigrati dall'Asia: già dai tempi dell'antichità Dionigi combatteva questa opinione; sicchè quella si attribuisce parimente a quella famiglia stessa di popoli, a cui appartiene la loro favella. Pare che per venire in Italia non abbiano tenuta la via del mare e che invece se ne siano scesi per le Alpi Rezie, tanto più che le città etrusche sono tutte edificate all'interno della penisola ed il moto dell'emigrazione fu manifestamente dal nord al sud. La sede finalmente che essi ebbero in Italia, prima che sopraggiungesse l'invasione dei Celti, fu nella valle del Po, ma più determinatamente in quella regione che confina coll'Adige, al nord, coi Veneti-Illirici all'occidente e coi Liguri. Ce ne fa fede la città di Mantova che parlò tuscanico sì ai tempi della repubblica che a quelli dell'Impero romano. Ma essi non restarono a lungo in queste sedi. I Celti che s'erano accumulati in gran numero attorno alle Alpi, vi fecero una grande invasione, in guisa che gli Etruschi sopraffatti dal numero ne dovettero sloggiare ed avanzandosi al sud vennero ad occupare quella terra, che da loro si disse Toscana, dove si svolge tutta la civiltà etrusca.

Quanto al nostro scopo relativo alla Storia dell'arte, non è che il popolo latino o romano che ha una certa importanza. Si ebbe infatti un'arte etrusca, ma questa non ebbe uno svolgimento completo, nè come la greca, nè come la romana. Ve ne fu un'altra nella Magna Grecia, ma fu tutta greca; rimane dunque soltanto l'arte latina che si svolge in Roma. Gli altri popoli italici come non ebbero una vera civiltà, non ebbero neanche un'arte propria, non essendo pervenuti ad una cultura vera e tutta propria prima di essere conquistati dai Romani.

L'indole del popolo romano si manifesta nell'*individuo*, nella *morale* e nei *costumi*. L'*individuo* in Roma non era come in Gre-

cia: qui era più libero ed indipendente, là più strettamente legato allo Stato, donde poi venivano l'eroismo e l'ordine e la moderazione nella vita privata e nella pubblica. La dignità e l'importanza dell'individuo rispetto allo Stato era poi così fortemente sentita, che mentre il greco trovava il suo ideale nella bellezza e nella bontà, il romano riponevalo nella virtù civile, nell'onore e nei retti costumi. Il sentimento della individuale personalità diveniva più forte, a misura che la pietà religiosa e patrizia scompariva, e che il pensiero si sviluppava più liberamente. E come l'individuo, così l'*ideale morale* doveva per conseguenza esser diverso nell'uno e nell'altro. Pel primo esso consisteva nello sviluppo armonico dell'uomo sempre in ordine alla bellezza ed alla bontà, pel secondo invece nella virtù civile, nella dignità esteriore rispetto a tutti gli altri. Per l'uno l'ideale è il *καλόν*, per l'altro è l'*honestum*. Di qui segue la tendenza positiva, pratica del romano; la sua virtù non muove tanto dall'intimo dell'animo, quanto dall'esteriorità ed è congiunta all'idea dell'utile.

I Romani non riconoscevano un'altra vita dopo la morte, la vita terrestre era tutto, e quando essa non si poteva trarre con decoro e agio, il suicidio era una virtù. Essi dunque esercitarono la virtù non tanto come opera della libertà, ma come obbligo esterno: in altre parole la virtù romana ha qualche cosa del legale, la greca qualche cosa di artistico. Quindi la severità dei costumi, la durezza del carattere, le rigorose instituzioni della *patria* e della *dominica potestas*, conseguenza del principio di ordine, di gerarchia, di legalità fortemente sentito dai Romani. Una pruova della durezza del sentimento e dei costumi loro si ha nei giuochi dei gladiatori. Questi erano ben diversi dai ginnastici della Grecia, perchè invece di esercizii erano dure pruove di valore e di destrezza. La divisione delle classi, il senso aristocratico ed altre cagioni non permettevano ai Romani di darsi allo spettacolo; ricorrevano quindi ai giuochi dei gladiatori che erano degli schiavi o condannati. Sorsero dapprima coi banchetti mortuari e finirono col diventare uno dei mezzi più potenti per acquistare popolarità.

Per i Greci lo Stato s'identificava col cittadino. Quello è la sola

personalità per cui esistono esseri ragionevoli: l'individuo poteva soltanto nello Stato raggiungere il suo scopo. Non così in Roma. Qui lo Stato non assorbiva interamente l'individuo. Per i Romani gl'interessi del cittadino sono diversi da quelli della Repubblica: il bene generale non deve offendere il particolare e lo scopo dello Stato è appunto quello di regolare le relazioni giuridiche dei cittadini tra loro, o altrimenti la giustizia. Mentre lo Stato è l'*unità* e l'*essere*, l'individuo è la *pluralità* e l'*avere*. Esaminando lo Stato romano nei suoi tre periodi: —*patrizio*, *patrizio-plebeo* ed *imperiale*, si vede che esso ebbe sempre questi tre fini: — 1.° l'eguaglianza politica e civile di tutte le classi sociali; 2.° le libertà individuali e comunali; 3.° la costituzione politica e nazionale d'Italia. La formazione e la pratica del diritto fu pei Romani ciò che pei Greci fu la creazione e la pratica dell'arte. Essa si fonda sul principio della ricognizione della personalità e del bene sia dell'individuo che della famiglia, sia delle classi che dello Stato.

Rispetto alla religione v' ha anche una grande differenza tra quella dei Greci e quella dei Romani, differenza del resto più intima che esteriore e formale. La greca infatti era un prodotto della fantasia e della riflessione, della libera creazione del filosofo e del sacerdote, del poeta e dell'artista insieme, ed è per questo che ne veniva quella grande varietà di numi e le loro molteplici trasformazioni. La romana al contrario dipendeva direttamente dallo Stato, era ad un tempo puramente sacerdotale e politica, sicchè tutt' all' opposto della greca era più stazionaria, meno varia e poetica. I Romani sentivano il bisogno di una dottrina universale e pratica, perciò la fantasia nelle sue produzioni doveva essere religiosa e la religione doveva essere morale. Mancavano però dell'idea e del sentimento artistico della religione e perciò gli dei furono semplici idoli, a cui si offrivano sagrifizii e si praticavano riti esteriori; non erano potenze che entusiasmavano l'uomo, ma forze che lo punivano o lo premiavano.

Da ciò è facile ricavare che l'arte non potè essere un prodotto originale del popolo romano, perchè il senso pratico, morale e politico predominava in esso sul poetico, sentimentale e fantasti-

co. I Romani stessi se ne avvidero e Virgilio fa dire ad Anchise: « Altri ravvivi il marmo, dia alito al bronzo, le arti di Roma » sono, vincere i popoli, abbassare i potenti, difendere i deboli». Basterebbero queste poche parole a rivelarci il carattere e la coscienza di quel popolo. Il senso pratico quindi non poteva favòrire lo sviluppo dell'artistico. Ma v'ha dippiù. L'arte vuole lo sviluppo completo della natura dell'uomo, la qual cosa non trovavasi nella vita romana: la filosofia stoica infatti, le leggi, le consuetudini, la cultura stessa erano dirette allo sviluppo di non tutto l'uomo, erano anzi delle cagioni che impedivano lo svolgimento del senso artistico, e, quel che è più, l'esercizio stesso dell'arte. Cicerone e Plinio disprezzano la conoscenza dell'arte ed il gusto artistico, perchè dicono che essi nuocciono alla indipendenza umana. Un'ultima ragione v'era, ed è questa che i Romani amavano i prodotti artistici, ma non come tali, sibbene come oggetti di ricchezza e di lusso; non ne avevano nè la passione nè il criterio. — Per tutte queste ragioni, come vedremo appresso, la Storia dell'arte Latina o Romana non è altro che la Storia dell'ultimo periodo dell'arte Greca in Roma.

LEZIONE QUARTA

DELLA SORTE DEI MONUMENTI DELL'ARTE GRECA.

1.° Ricchezza monumentale. — 2.° Sue cagioni principali. — 3.° Rovina dei monumenti. — 4.° Sotto i Greci. — 5.° Sotto i Romani.

Enumerando i monumenti dell'arte greca che esistono anche oggi nei musei di Europa, e comparandoli colle notizie che ce ne dànno gli scrittori antichi, come Pausania, Plinio negli ultimi quattro libri della *Naturalis Historia*, Strabone, Polibio, Filostrato e Cicerone specialmente nel quarto libro dei suoi discorsi contro Verre, si intende per sè che i monumenti classici a noi rimasti sono soltanto una minima parte di quelli prodotti dagli antichi.

Nella Grecia, nella Magna Grecia e nella Sicilia non era alcuna piccola città che non avesse statue, dipinti, edifizii pubblici, come non v'era famiglia che non avesse armi, letti, tripodi, sedie, coppe ed altri piccoli oggetti, in cui scorgevasi determinata la tecnica ed un fino gusto per l'arte. In Grecia la vita artistica era non solo un bisogno dell'individuo, ma eziandio uno scopo dello Stato e della religione; era parte viva della civiltà, della vita religiosa e sociale, una sfera di attività a cui contribuivano insieme e potentemente lo Stato ed i privati. Le piazze, i pubblici edifizii, i templi erano tutti pieni di opere d'arte. In Italia e specialmente in Roma, v'era qualche cosa di più, v'era la ricchezza dei privati, che comperavano e raccoglievano nelle loro case i più belli monumenti greci. Fu per le ragioni addotte di sopra, che in Grecia si ebbero delle città che ne furono più ricche delle altre, come ad esempio Atene, Corinto, Olimpia, Istmo, Delfi ed in Italia specialmente Roma.

Questa ricchezza di monumenti mostra chiaramente che l'arte presso gli antichi si ebbe cultori ed amatori in numero maggiore che presso di noi. Infatti oggidì essa non solo non eccita entusiasmo, ma non ha neppure più quel carattere, quel posto che aveva nella vita sociale, religiosa e privata degli antichi. Si può dire, che in Grecia sorse colla religione e il suo primo museo fu il tempio. In seguito questo tempio, che era sacra e privata possessione della classe sacerdotale, diviene pubblico, ossia civile e politico, ed è in questo secondo periodo che l'arte si svolge colla religione e si allarga nel popolo, nella piazza, negli edifizii, in cui tutti i cittadini solevano svolgere la loro attività sì intellettuale che materiale. In un terzo periodo l'arte esce dalla vita pubblica e si riconcentra nella vita privata, e questo è proprio dell'arte romana e dei tempi moderni. I primi idoli, le prime statue di legno, di pietra o di metallo, le prime armi, le coppe, i tripodi, i primi dipinti, i primi lavori di architettura hanno in Grecia un carattere religioso; l'arte comincia a prendere una espressione plastica, a divenire la rappresentazione della figura umana; questo principio tien dietro allo stadio aniconico, in cui essa rappresentava gli Dei con pietre informi o sotto figura di pilastri o triangoli e simili.

Ma col progresso del tempo questo luogo sacro divenne un museo; vi si raccoglievano le offerte di oggetti in metallo, di marmo, di pietre preziose o di qualsiasi altra materia, in cui la mano dell'uomo aveva impresso una forma artistica; fu per questo che ogni tempio greco ebbe il suo tesoro. La storia del Partenone è la storia di tutto lo svolgimento dell'arte; in esso si vede chiaramente come il tempio sacro primitivo passò ad essere tempio civile. Esisteva dapprima col nome di *Hecatompedon* ed era un piccolo tempio, in cui si conservavano le offerte e gli idoli che i Greci facevano alla Dea Atena o Minerva. Venne dappoi Pericle che lo chiamò il Partenone e ne mutò lo scopo, perchè allora divenne tempio religioso e civile ad un tempo, serviva non solo come santuario, ma anche come punto centrale in cui si celebravano tutte le feste religiose dell'Attica. Vi si adorava Minerva, ma questa non era più l'antica Minerva, era invece il sim-

bolo dello Stato, l'emblema dell'Attica libera. Come il Giove Olimpico rappresentava il nuovo popolo greco, liberato dall'invasione dei Persiani, così la Minerva del Portenone rappresentava l'Atene politica, religiosa, civile divenuta grande e potente sotto l'amministrazione di Pericle e dei suoi predecessori.

In questo secondo periodo l'arte non solo progredisce e si perfeziona, perchè progredisce la religione, ma si allarga pure per la grande quantità di opere che occasiona la nuova civiltà e potenza. È allora infatti che sorgono in Atene e nelle altre città greche il Liceo, il Ginnasio, l'Orchestra, la piazza con i portici e tanti altri edifizii, in cui sono raccolti i prodotti dell'arte, i quali debbano testimoniare ai barbari di quanto la Grecia stia loro innanzi e per civiltà e per gusto. L'arte poi non lascia la religione come scopo, ma modificandosi e allargandosi il mito, doveva essa manifestarne le diverse forme. Inoltre la religione era sorla ad informare anche la vita civile e la ginnastica, i giuochi, le commedie, le tragedie, le corse a piedi e quelle fatte sulle quadrighe e sui cavalli, erano istituzioni poste sotto il suo protettorato. Questa varietà di feste civili e religiose diviene il vero campo, in cui l'arte incomincia ad allargare le sue rappresentazioni. Si cominciò infatti ad innalzare statue ai vincitori dei giuochi olimpici e ciascuna città della Grecia ne innalzava di marmo o di bronzo ai vincitori dei suoi giuochi particolari. Fu allora che l'arte uscì dal tempio e si sparse nella città, mentre dall'altro lato la religione si collegò colla vita sociale. La Grecia solo fa vedere al mondo che ella è talmente connessa colla vita religiosa e civile, che la tratta come una parte essenziale dell'arte stessa. Non è dunque da maravigliare che la città di Corinto anche dopo il saccheggio dei Greci e le depredazioni dei Romani poteva contare nei suoi tempii ben 3000 statue di marmo e bronzo, come non è da maravigliare che la Repubblica e l'Impero Romano fecero raccogliere nella loro capitale tanta smisurata copia di monumenti greci.

Ma l'arte col decadere della civiltà ellenica emigrò dalla Grecia e venne in Roma, la quale produsse ben poco e tutti i monumenti che l'adornavano erano stati trasportati dalla Grecia. E

doveva essere necessariamente così, perchè l'arte in Roma non faceva parte nè della vita sociale, nè della religiosa, come ce lo dimostrano gli idoli primitivi che rimasero informi anche col progredire della Repubblica. Fu soltanto il pubblico dei Romani, che a poco a poco fu preso da ammirazione e da un certo culto per le produzioni artistiche della Grecia ed acquistatele ne adornò le case e le ville. Senza dubbio questo giovò molto per far raccogliere in Roma i monumenti della Grecia, ma dall'altra parte non dovè giovar molto per far pregredire l'arte. Quando questa è soltanto un mezzo che serve alla religione e alla società, quando non è un bisogno vivo del popolo e si restringe nella sfera dell' individuo, allora non progredisce più come non progredì in Roma.

A questa prima introduzione alla nostra *Propedeutica* seguirà l'altra sulla storia dell'arte. Prima però è necessario occuparci alquanto della geografia dei monumenti, e poichè questa comprende due studii, il primo sulla loro rovina e sul traslocamento, il secondo sul ritrovamento e sulla loro topografia, così fin da questa lezione entriamo a parlare della sorte che ad essi toccò quando la Grecia decadde dalla primitiva grandezza. È indubitato che i monumenti dell'antichità subirono una rovina totale o parziale, che bisogna attribuire a molte e diverse cagioni, fra le quali sono da notare come principali le tre seguenti: gli avvenimenti naturali, il dislocamento del suolo ed i fatti umani, fra cui pigliano il primo posto le guerre, le invasioni barbariche ed il fanatismo religioso. Questa rovina avvenne in diversi tempi e volendo esaminarla tutta cominceremo dagli stessi Greci.

Quegli stessi adunque che avevano prodotte tante e così maravigliose opere d'arte incominciarono a distruggerle sin dall'epoca della guerra persiana. In verità prima di questa l'arte greca non era ancora entrata in uno stato d'indipendenza dall'orientale; i prodotti della plastica e della pittura erano informi, onde si potrebbe dire che un'arte veramente greca non s' era peranco fondata. Il Winckelmann dice essere questa l'epoca del passaggio dallo *aniconico* allo stadio *iconico* dell'arte; dal tronco informe incominciavano a sorgere la testa, il collo, le braccia ecc. La

guerra persiana adunque non potè essere così esiziale, come si crede; pochi monumenti importanti poterono essere distrutti, perchè l'arte era soltanto al principio. Però la perdita è grave per la sua storia, perchè in quei monumenti antichissimi gli archeologi avrebbero avuto l'agio di studiare i primi tentativi dell'arte greca. Colle guerre del 3° secolo avanti G. C. cominciano le vere distruzioni. Prima di questo secolo, quando due popoli o città greche erano in guerra fra loro, il vincitore soleva saccheggiare non solo le case, ma anche i tempii della città nemica, dai quali portava via gli idoli tutelari, statue e simulacri. Questo aveva uno scopo religioso, togliere al nemico la protezione delle divinità e mostrare alle medesime rispetto e venerazione. Fu nella guerra tra le due confederazioni, l'Achea e l'Etolica, intrapresa nel 221 avanti Cristo e continuata poi per molti anni, che cominciò la distruzione dei grandi lavori di arte; i saccheggi della città furono più rari di quelli dei luoghi sacri, perchè i vincitori non avevano veramente lo scopo della distruzione, ma d'arricchire i proprii tempii. La prima città che gli Etoli, scendendo nel Peloponneso, presero e saccheggiarono fu Lusi, una delle più belle e delle più ricche dell'Arcadia. Mirarono specialmente a saccheggiare il tempio di Diana, e Pausania narra che fra tante altre statue v'era appunto quella d'*Artemis* o Diana, che si voleva fosse opera di Dedalo, nome simbolico come nel medio-evo il fra Luca in Italia. *Dedalidi* sono chiamati i primi artisti della Grecia da δαίδαλος che vale lavoratore in legno. Più tardi, ai tempi di Filippo il Macedone alleato degli Achei, essendo egli lontano, Scopa capo degli Etoli assediò la città di *Dium* in Macedonia e la devastò; fu distrutto specialmente il *Gymnasium*, gettati a terra i portici dei tempii, involato ciò che vi si conteneva, abbattute persino le statue dei re; cosicchè Polibio ebbe a dire che Scopa combattè non solo contro gli uomini, ma anche contro gli dei. A questo distruttore successe nel comando degli Etoli Dorimaco, che venne in Dodona e vi saccheggiò il magnifico tempio in cui concorrevano tutti i Greci per offerire i doni alle divinità. Dall'altra parte Filippo, a capo degli Achei, entrò in Elide ed in Termo capitale degli Etoli e

nella prima distrusse un santuario che era protetto da tutti i Greci e nell'altra abbattè circa 2000 statue in bronzo ed in marmo; risparmiò soltanto, secondo che ci attesta Pausania, le iscrizioni sacre, quelle sulle tombe, e gli idoli antichissimi od i simulacri di stile arcaico. Questo fatto dimostra che anche in questo tempo si conservò nel culto lo stile arcaico, cioè uno stile di carattere sacro e tutto proprio, che rivelava il primo e puro influsso che la religione ed il sacerdozio ebbero sull'arte. Quando si cominciò a dare la figura alla divinità, i sacerdoti diedero il nume al popolo non più in un ceppo, come era da principio, ma in una figura umana, la quale produce grandi effetti non solo nella religione, facendole assumere un carattere morale, ma eziandio all'arte, perchè le dà un forte impulso a svilupparsi e progredire. Furono adunque i sacerdoti che tolte di mezzo le divinità di stile arcaico, quali erano in Termo, dettarono agli artisti tipi nuovi e più belli quali si trovano ai tempi d'Alessandro il Grande. Nè altrimenti che ad Elide ed a Termo si comportò Filippo verso la città di Pergamo, quando portò guerra contro il re Attalo: entrato vincitore vi distrusse il sacro bosco di *Niceferion*. Tentò in seguito d'impadronirsi di Atene, ma non essendogli riuscito per la eroica difesa del popolo, invase il solo Liceo e distrusse con esso le tombe che erano fuori della città.

I Romani occupando mano mano la Grecia parte distrussero e parte trasportarono in Roma tutto ciò che trovavano di artistico nei tempii e nei pubblici edifizii. Nel tempo della Repubblica queste rapine per lo più si facevano non solo nell'interesse dello Stato, ma molto spesso anche dei privati. Nell'Impero prevalse l'interesse dello Stato. In Roma imperavano due opinioni opposte circa il modo che i capitani dovevano tenere nell'invadere un territorio nemico e specialmente la Grecia; la notizia che Livio e Polibio ci dànno sulla condotta che i proconsoli tenevano verso le città greche e gli oggetti di arte ed il criterio che avevano nel risparmiarli o distruggerli, corrispondono a due correnti di idee predominanti nella società romana. Un partito voleva che dei vinti non si pigliassero le opere di arte e perciò biasimava Marcello di aver ciò fatto in Sicilia. Un altro voleva il contrario,

e perciò biasimava Fabio Massimo di non aver fatto in *Tusculum* quello che Marcello aveva fatto altrove. Questi due partiti corrispondevano agli altri due politici, all'aristocratico, nazionale, che non voleva la cultura greca ed aveva per simbolo Catone, e al democratico, popolare, amante della civiltà che importavasi dai Greci in Italia. Il primo che abbia distrutti e trasportati a Roma monumenti greci fu Marco Marcello, il quale nel 212 av. Cr. avendo presa Siracusa, che aveva parteggiato pei Cartaginesi, la saccheggiò e ne portò via i più belli monumenti della plastica e della pittura, che vi si trovavano. Prima di lui tutto ciò che i vincitori prendevano dai vinti in parte soleva vendersi come bottino di guerra e depositavasene il prezzo nell'erario dello Stato, in parte trasportavasi in Roma e serviva pei trionfi, e queste prede di guerra, che spesso erano monumenti, s'introducevano nella città con gran pompa per allettare il popolo, ma alla fine rimanevano come ornamento e proprietà dello Stato. Marco Marcello fu il primo a considerare gli oggetti d'arte come proprietà del vincitore e ad adoperarli secondo la sua volontà in pubbliche e private opere. Tornato quindi in Roma fece edificare appositamente due tempii, uno consacrato all'Onore ed un altro alla Virtù, e li adornò coi monumenti presi a Siracusa ed altrove; molti dipinti poi regalò a Samotracia ed a Rodi. Tito Quinzio Flaminino combattè contro Annibale e poi contro Filippo di Macedonia e lo vinse presso Cinocefale nel 198 av. Cr. Egli lasciò intiera la libertà e l'indipendenza ai Greci e presentatosi nell'assemblea popolare di Corinto, fece proclamare da tutte le parti che Roma avendo vinto il Macedone, non intendeva vincere la Grecia e che però tutte le città rimanessero immuni da qualunque tributo e continuassero a governarsi colle proprie leggi. Nondimeno volle che fosse compensata in certa guisa la generosità sua e del popolo romano, e perciò prese e portò seco da tutte le città che avevano parteggiato per Filippo i migliori monumenti di arte. Entrato in Roma, il suo trionfo durò tre giorni. Nel primo si vide una processione di statue sia di marmo, che di bronzo, nel secondo passarono oggetti preziosi e vasi lavorati e bellissimi,

nel terzo finalmente si ammirarono armi, monete ed altri oggetti. Fu notato specialmente una statua di Giove Urios, che fu quindi posta nel Campidoglio, ma dei dipinti non si fa parola alcuna. Marco Fulvio Nobiliore sottomise gli Etoli ed entrato nella città di Ambracia, capitale e residenza di Pirro, e ricca perciò di molti monumenti plastici, ve ne prese moltissimi, sicchè il suo avversario Marco Emilio Lepido lo accusò innanzi al Senato. Nel suo trionfo si contarono ben 285 statue di bronzo e 230 di marmo, fra le quali si riconobbe alcune essere opere di Dipeno, scolare di Dedalo, tanto più che quegli lavorò molto nelle città di Ambracia e gli altri artisti copiavano dalle opere sue. A lui successe Paolo Emilio, il quale nel 168 av. Cr. vinse presso Pydna Perseo re di Macedonia. Fece anche egli un magnifico trionfo di tre giorni. Nel primo percorsero la città ben 500 carri pieni di colossi, di statue e di dipinti, e nel secondo molti pieni di piccoli monumenti, armi, coppe, tripodi ed oggetti sacri. In questo bottino si parla per la prima volta di dipinti; anzi Pausania riferisce che fra le statue si trovò una Minerva di Fidia, la quale fu posta nel tempio della Fortuna colla iscrizione: *Votum cujusque dici.*

Dopo Paolo Emilio, Metello soggiogò la Macedonia, donde portò a Roma 25 statue equestri di bronzo, tra cui una di Alessandro Magno, tutti lavori che quest'ultimo aveva fatto eseguire da Lisippo, famoso scultore di quell'epoca. Lucio Mummio dopo una lunga guerra contro gli Achei li vinse, ed avendo assediato la città di Corinto, la prese finalmente nel 146 av. Cr. Era Corinto la sede della confederazione Achea ed inoltre una città molto commerciale, onde Mummio trovò molto da predare e trasportare in Roma. Ma egli era uomo sul tipo di Catone, di severi costumi e senza molta coltura, talchè non solamente fece saccheggiare la città, ma lasciò anche distruggere molte opere d'arte, molte altre volle si mandassero a Roma perchè si vendessero. Non ebbe però, come Metello, il criterio ed il gusto nella scelta di tali monumenti. Infatti racconta Polibio che avendo egli fatto caricarne le navi, ordinò che se per caso queste naufragassero, si dovessero subito rifare i monumenti perduti e ri-

portarli a Roma, credendo che una statua di Prassitele si avesse potuto riprodurre in Italia ed a quei tempi. Fino ai tempi suoi le opere arcaiche non s'erano ancora vedute in Roma, egli ve le fece portare ed a due statue di giovani impose i nomi di Nestore e Priamo. Strabone afferma che la più gran parte dei monumenti greci trasportati in Roma venne appunto da Corinto, e ricorda fra gli altri due dipinti, uno che rappresentava Ercole ed un altro Bacco; quest'ultimo credevasi lavoro d'Aristide che fu contemporaneo di Apelle; Strabone lo vide nel tempio di Cerere e l'ammirò per la sua bellezza. Fra gli altri monumenti venuti da Corinto si notò anche un Nettuno, che fu poi battezzato per Giove. Da Corinto Mummio si recò in Tespia e di qui mandò a Roma la famosa Venere di bronzo attribuita a Prassitele e le Tespiadi dello stesso autore. Per opera di lui molti altri lavori furono trasportati nelle varie città di Asia e d'Italia.

Poichè Silla ebbe vinto Mitridate, questi spedì dal Ponto Archelao ed un poderoso esercito, perchè soggiogassero Atene. Archelao tennela assediata per lungo tempo, ma quando l'ebbe occupata, gli Ateniesi presero parte per lui e gli affidarono di difenderli da Silla che veniva a compiere altra vendetta contro Mitridate. Silla cinse di nuovo d'assedio la città, poco dopo la prese e la pose a sacco. Non sappiamo con precisione quali monumenti egli abbia presi e portati a Roma, ma è certo che durante l'assedio gran parte del Pireo, che conteneva stupendi lavori d'arte, fu distrutto dalla flotta romana, e questa distruzione dovè essere indubitatamente un fatto assai fatale per l'arte greca. Quel che s'ha come certo è, che Silla trasportò a Roma le colonne del tempio di Giove Olimpico, che poi adornarono quello di Giove Capitolino. L'Odeone fu bruciato da Aristione che vi si difendeva e così Atene perdè tutti i suoi più belli capilavori. Partito di Atene Silla si volse alle città di Delfi, di Epidauro e di Olimpia, nelle quali comandò che si dividessero i tesori che componevansi di opere di arti e di ogni sorta di metalli; ritornato per l'ultima volta in Atene, vi prese un'intiera biblioteca in cui si contenevano tutte le opere di Aristotile e di Teofrasto. La presa di Capua per L. Fulvio e quella di Taran-

to, città dorica molto ricca e commerciante, per Fabio Massimo portarono seco la distruzione di molti tempii ed oggetti d'arte. In quest'ultima specialmente si trovavano molte statue, tra le quali il Colosso massimo che Plinio attribuisce a Lisippo ed un Ercole, che indubitatamente era del medesimo autore. Celebre s'è poi reso per le accuse di Cicerone il saccheggio artistico fatto da Verre in Achaia, Asia Minore, nelle isole greche e nella Sicilia. Egli conduceva seco due fratelli artisti, perchè l'aiutassero nella scelta dei monumenti da saccheggiare, e Cicerone racconta quanto dovè fare per costringere Antioco, figlio del re di Siria, a dargli sei vasi ed alquanti candelabri. Fu tale la ruberia di quest'uomo, che Cicerone stesso ebbe a dire, Siracusa aver perduti più Dei per Verre che uomini per Marcello. Ogni sorta di monumento fu predato e fra le altre opere sono da notare principalmente un Apollo ed un Ercole di Mirone, due Canefori di Policleto, un Amore di Prassitele ed una Saffo di Silanione.

Lucullo intrapresa la quinta guerra contro Mitridate re del Ponto lo vinse; prese quindi da quei paesi moltissimi monumenti e trasportatili in Italia ne adornò le sue famose ville di Napoli e di *Tusculum*. Portò da Apollonia un Apollo di Calamide, un Ercole che soffriva nell'abito fattogli da Deianira e pagò ben 2 talenti una copia di un quadro di Pausia, contemporaneo di Apelle, in cui era rappresentata la sua amante Glicera nell'atto di intrecciare una corona. Pompeo finì la quinta guerra Mitridatica incominciata da Lucullo. Più ambizioso, ma meno molle di lui, egli avevasi costruita una semplice casa, nella quale conservava una statua di Mirone. Delle opere che prese in quelle stesse regioni non furono tante le statue ed i dipinti, quante le pietre preziose ed i vasi murrini, e fu il primo che ne consacrò a Giove Capitolino: il suo fu il primo trionfo artistico. Eppure il merito di Pompeo non sta tanto nell'aver raccolti e trasportati in Roma i monumenti dell'arte greca, quanto nell'essere stato il primo ad adoperarli a quegli usi a cui, come vedremo, furono adoperati all'epoca dell'Impero, da Augusto in poi, ad adornare cioè i nuovi edifizii pubblici. Fra le opere che egli

fece in questa città è notevole il gran Teatro, che volle si costruisse su quello di Mitilene e contenesse 40,000 spettatori; fu il primo teatro fisso e di fabbrica che Roma vedesse e, quel che è più, lo abbellì coi monumenti dell'arte antica. Inoltre costruì una Curia in cui raccolse i dipinti di Polignoto, di Nicia e di Pausia; attribuivasi a Nicia un dipinto di Alessandro e un altro di Calipso, a Pausia un altro che rappresentava una scena di sacrifizio, ad Antifilo uno raffigurante Cadmo ed Europa. Innalzavasi anche ad uno dei lati della curia stessa la sua statua, ai piedi della quale Giulio Cesare fu ucciso.

LEZIONE QUINTA

CONTINUAZIONE.

1.° Della sorte dei monumenti sotto Augusto. — 2.° Marco Vipsanio Agrippa. — 3.° Asinio Pollione. — 4.° I successori di Augusto. — 5.° Gli Imperatori della decadenza. — 6.° I Barbari. — 7.° Cagioni varie di distruzioni.

Con Augusto cominciò una nuova fase nella sorte dei monumenti greci in Roma. Qui, come innanzi in Antiochia ed in Alessandria soprattutto, il mondo artistico ellenico doveva servire a dare nuovo splendore al novello Stato Romano ed a riempire i vuoti della storia primitiva, congiungendola alla greca. Augusto intese più di ogni altro questo bisogno della nuova monarchia, ed anzicchè distruggere i monumenti delle città greche o farne un solo obbietto di lusso privato, adoperò ogni mezzo per la loro conservazione e pubblica mostra. Mentre prima essi erano serviti o come pompa nei trionfi dei capitani vincitori, o spesso come ornamento delle ville e delle case di illustri genti, egli per il primo li adoperò per abbellire la città di Roma e mostrò molto gusto nello sceglierli. Molte città della Grecia furono da lui fatte ricercare a quest'uopo, e quando li ebbe fatti trasportare in Roma, ne adornò i tempii, le piazze ed i pubblici edifizii. Fu principalmente da Alessandria che egli ritrasse un maggior numero di monumenti e dei più belli, perchè quivi erano stati raccolti da Antonio e da Cleopatra; vi si notavano fra gli altri un Giano, che non è certo se fu di Scopa o di Prassitele, e che Plinio asserisce di aver veduto; un dipinto di Nicia rappresentante un Giacinto ed altri simili lavori d'arte.

Ad abbellire la città ed a collocarvi tanti capilavori Augusto innalzò molti pubblici stabilimenti, fra i quali va fatta menzione

specialmente di questi: 1.° il *Forum Augusti*, il quale superò tanto il *Romanum* che esisteva già da gran tempo fra il Capitolino ed il Palatino, quanto il *Forum Caesaris*. Vi fu collocata una Minerva Alea di avorio, che fu detta opera di Endeo, scolare di Dedalo, molte opere di Bupalo e di Antermo, scultori antichissimi ed arcaici, e due dipinti di Apelle, uno rappresentante Alessandro con l'immagine della guerra legata e l'altro con Castore, Polluce e Nice. Nella scelta che Augusto facea dei monumenti dell'antichità è singolarmente notevole questo fatto, che egli predeligeva le opere di quei due scultori Bupalo ed Antermo, che furono anteriori a Fidia. Alcuni archeologi s'hanno spiegato questo fatto in diverse guise; ma io credo che fra tutte le opinioni che si sono emesse, si possa con sicurezza accettare questa, che Augusto non si compiaceva tanto delle opere di quegli artisti solo perchè arcaiche, ma perchè essendo egli stato il primo che volle rialzare la coscienza religiosa nello Stato, credeva di non poter riuscire a questo scopo, se non mettendo innanzi al popolo Romano monumenti che per lo stesso loro stile dovevano contribuire a risollevare le idee religiose. Certamente fin dai tempi di Alessandro Magno ed anche in quelli poco anteriori ad Augusto l'arte greca ebbe uno stile migliore che l'arcaico o sacro di Bupalo ed Antermo, il quale era stato abbandonato; ma il nuovo stile, ispirato alla libertà ed alla fantasia dell'artista, dava alla divinità un carattere tutto proprio ed individuale, mentre l'arcaico di quei due la formava col puro ed antico carattere religioso.

La 2.ª opera fu il tempio dedicato a *Mars Ultor*. Lo innalzò per un voto fatto nella guerra contro Bruto e Cassio e l'adornò anche di magnifici monumenti. 3.° Innalzò pure in onore della vittoria riportata ad *Actium* un tempio ad Apollo sul monte Palatino e lo rese celebre, perchè fu fatto tutto di marmo di Caria e presso al suo palazzo. Vi si notavano all'interno due statue di Apollo, l'una di Scopa, di cui parlando Plinio dice che *congiungeva alla dolce bellezza delle forme la maestà* ed è forse l'Apollo che canta sulla lira descrittoci mirabilmente da Properzio; l'altro Apollo era vestito ed attribuivasi a Mirone. Questo tempio si rese altresì importante, perchè intorno all'altare erano quattro

buoi dello stesso Mirone e la sua famosa vacca, in lode della quale si possono leggere nell'*Anthologia Graeca* ben trentasei poesie scritte da poeti contemporanei. Questa vacca venne a Roma più tardi e Goethe credè che rappresentasse una vacca con un vitello che succhia. Osservavansi anche una Latona di Cefissodoto scolare di Prassitele, una Diana di Timoteo, contemporaneo di Scopa, una quadriga con sopra Apollo e Diana di un sol pezzo di marmo ed altri simili lavori. La porta del tempio era lavorata in avorio. 4.° Il tempio di *Iupiter Tonans* sul Capitolio, che conteneva fra le altre due statue di bronzo di Giove, la prima di Policleto, la seconda colossale di Mirone, la quale era stata trasportata da Samo, dove era insieme ad una Minerva e ad un Ercole; notavasi pure un gruppo di Castore e Polluce, opera di Egiade o Egisiade. 5.° Una Curia dedicata a Cesare, nella quale raccolse molte antichità egiziane, una Nice presa a Taranto ed alcuni dipinti di Nicia e Filocare. 6.° Un tempio dedicato al medesimo, celebre per un dipinto di Apollo rappresentante Venere Anadyomene, che esce dal bagno, e che Augusto prese dalla città Coos. Ai tempi di Nerone questo tempio era già rovinato. 7.° Una Curia dedicata ad Ottavia, sorella di Augusto, che conteneva una Venere di Fidia ed un Amore di Prassitele. 8.° Una *Schola* in cui raccoglievansi parecchi monumenti, fra i quali si notavano specialmente dei Satiri e Bacco, un Amore di Prassitele, alcuni dipinti di Antifilo contemporaneo di Apelle, ed uno di Artemone rappresentante Ercole. 9.° I due tempii di Giove e di Giunone, in cui si ammiravano le statue di Policarmo, dei figli di Timarchide, un Asclepio ed una Diana di Cefissodoto ed altri lavori di Policleto e Prassitele. 10.° Il Portico di Livia, dove si raccolsero i lavori di Eufranore ed altri pittori a lui contemporanei; ad essi era congiunto il tempio della Concordia, nel quale si potevano vedere dipinti di Zeusi, di Nicia e di Teodoro.

M. Agrippa avrebbe voluto far dichiarare proprietà dello Stato tutti i monumenti greci esistenti in Roma. Anch'egli a raccogliere ed a disporre in bell'ordine tali monumenti innalzò parecchi edifizii. fra i quali vanno notati specialmente: 1.° il *Pantheon*, nel quale raccolse molte statue degli dei maggiori, fra cui

primeggiava un magnifico Giove. Gran parte di quelle fu distrutta nell'incendio che ebbe luogo sotto Tito; malgrado però questo ne restano ancora molti avanzi nella chiesa di S. Maria Rotonda. 2.° Le *Thermae* nelle quali si ammiravano fra gli altri lavori una figura di bronzo, opera di Lisippo, detta *Apoxyomenos;* Tiberio volle prendersela, ma i Romani lo costrinsero a restituirla al suo luogo. Vi si notavano pure alcuni dipinti di Timomaco, contemporaneo di Cesare. 3.° Le *Septa* sul *Campus Martius*, dove fece allogare due famosi dipinti, uno rappresentante Pane con Olympos e l'altro Chirone, il centauro, con Achille.

Anche Asinio Pollione costruì molti edifizii allo scopo di conservare i monumenti dell'arte greca. Restaurò l'*Atrium libertatis* che era sul monte Aventino e vi costruì accanto una grande Biblioteca pubblica, nella quale espose molte opere di scultura e specialmente statue di Scopa, di Prassitele, di Cefissodoto, di Cleomene ed altri, come pure dipinti di Zeusi, di Antifilo, etc. etc. Molti altri monumenti si trovano nei famosi giardini Serviliani presso il Tevere. Altri ricchi privati seguirono l'esempio di Agrippa e di Asinio Pollione, onde sorsero molti tempii adorni di monumenti greci, fra i quali fu principale quello dedicato alla Fortuna.

Nell'Impero, dopo Augusto, Caligola e Nerone come delle scienze e delle lettere avevano fatto obbietto di capriccioso arbitrio e di odiosa persecuzione, così fecero pure delle opere di arte. Caligola non ebbe alcun freno; faceva mozzare il capo alle statue greche e vi faceva mettere il suo. Nerone non aveva alcun gusto per le arti, ma pure quantunque malamente, le esercitò. Fra le altre sue stranezze si nota questa, che fece indorare e poi guastare una statua di bronzo di Alessandro e bramò che nelle città greche si distruggessero tutte le statue dei gladiatori. Ciascuno ricorderà dalla storia il famoso incendio di Roma, di cui egli volle godere; esso durò ben sei giorni e sette notti ed è certo che distrusse molte opere di antichità. Per costruire la sua *Domus aurea* non risparmiò nè la Grecia, nè l'Italia, nè le province, nè i federati. Soltanto da Delfi prese ben 500 statue di bronzo ed il Winckelmann crede che l'Apollo

del Belvedere ed il Gladiatore Borghese fossero fatti venire in Anzio da Nerone stesso. Da Olimpia poi fece venire un gruppo di Ulisse con una nave e con alcuni eroi, che tiravano a sorte chi dovesse combattere con Ettore. Anche i privati in questi tempi continuano a comperare molti monumenti in Grecia, e fra le città che ne erano ancora ricche a dovizia ricordasi che Rodi soltanto ne contasse ancora 3000. Finita quella serie d'Imperatori che deturpò il nome e la gloria di Roma, seguirono i regni di Traiano, di Adriano e degli Antonini, sotto i quali l'arte certamente non progredì, ma pure fu scrupolosamente rispettata.

Dall'Imperatore Severo fino a Costantino si ebbe un periodo di tregua, durante il quale l'arte nè progredì, nè rimase circoscritta in quelle città, in cui ebbe sede; essa incominciò a cangiarla trasferendosi nell'antica Bizanzio detta poi Costantinopoli. Questa grande città, però, anche prima di Costantino aveva raccolti molti monumenti greci portativi specialmente dall'imperatore Severo, che dopo le vittorie di Oriente l'abbellì coi bagni cosidetti di Zeusippo e l'Ippodromo. Costantino ne prese da tutte le parti dell'Impero e li collocò specialmente in quei due magnifici edifizii del *Palatium* e del *Forum Augusteum* e nel Senato. Fra quei monumenti Cassiodoro ricorda una Pizia, le Muse di bronzo e tripodi delfici. Zosimo un secolo dopo vide ancora nell'Ippodromo i Dioscuri, un Giove di Ikonium ed una Diana. Ivi solo da Roma Costantino trasportò sessanta statue. Ma sotto di lui stesso incominciò il fanatismo religioso e politico, che distrusse ogni cosa antica. Sotto Teodosio, Arcadio ed Onorio se ne videro i primi esempii, perchè avendo essi intraprese le persecuzioni contro i pagani, vollero che se n'abbattessero i tempii e gli edifizii, coi quali naturalmente dovette perire gran parte di lavori artistici. Nè vollero, nè fecero diversamente Giustiniano 1.° e 2.° nel VII e nell'VIII secolo. Già dal V secolo tanto per Roma, quanto per Costantinopoli e per la Grecia intera era cominciata una nuova serie di avvenimenti, che doveva per necessità portar seco la rovina quasi totale dei monumenti raccolti in quelle città.

Fra questi avvenimenti è principalissimo la discesa degli Sciti in Grecia, dei Vandali e dei Goti, e in genere dei popoli barbari. Gli Sciti alla seconda metà del terzo secolo, sotto l'imperatore Gallieno, presero Atene. Seguirono poscia i Goti sotto Claudio. Alarico re dei Visigoti venne dalla Gallia, discese dapprima nella Grecia e la devastò; risalito quindi in Italia e fattosi capo dello Arianesimo, prese per ben due volte la città di Roma e devastò il Palatium sede di molti monumenti e varii edificii privati. Seguirono i Vandali nella metà del secolo V e Genserico loro re prese Roma nel 455. Fu per le preghiere dell'Arcivescovo, che i cittadini ebbero salva la vita, ma non potettero ottenere che alla grandiosa città fosse risparmiato il saccheggio. I Vandali vi restarono 14 giorni a rovinare e rubare, e si narra che una loro nave piena dei monumenti presi dal Capitolio andò a fondo pel soverchio peso. Nell'anno 472 Ricimero prese Roma sotto l'imperatore Libius Severus e la sottopose alla depredazione delle sue schiere. Nè mentre la grande città soffriva tante rovine dalle invasioni nordiche, Costantinopoli era meno travagliata dagli incendii e dai terremoti, fra i quali si rammemorano specialmente uno avvenuto nel 447 sotto l'imperatore Teodosio 2° e l'altro nel 480 sotto l'impero di Zeno Isaurico. Fra gl'incendii poi son notevoli: 1.° quello avvenuto nel 404 sotto Arcadio, pel quale arsero la chiesa di Santa Sofia e la Curia o Senato edificato da Costantino, dove erano state collocate le statue delle Muse trasportate da Elicona; 2.° l'altro nel 406, pel quale soffrì molto l'Ippodromo colla sua piazza e i monumenti che vi erano raccolti; 3.° quelli che occorsero sotto Teodosio 2° (408-450) e specialmente durante le contese tra Zeno Isaurico e Basilisco (475), per cui gran parte della città rimase distrutta. Vi rimasero preda delle fiamme il Palatium coi suoi portici, la Domus Lausiaca e una Basilica, ove si conservavano molte opere d'arte, oggetti preziosi e libri. Fra queste opere Zonara ricorda la Giunone di Samo, la Minerva di Lindo e la Venere di Guido.

Nel secolo VI finalmente le guerre fra i Goti ed i Longobardi e quelle tra i Goti ed i Greci portarono gran danno ai monumenti. Importante per questo riguardo è l'assedio intorno a

Roma posto dai Goti che durò 14 mesi (537-38). Procopio narra che i soldati greci che difendevano la Moles Hadriani spezzarono le statue e ne tiravano i frantumi contro gli assedianti. Il Winckelmann crede che il celebre Satiro dormiente e la statua di Settimio Severo trovata poi negli scavi fatti sotto Urbano VIII sia stata fra quelle rovine. Nè meno fatale dovè essere la presa di Roma per Totila nel 546.

Rimanevano nonpertanto ancora altri monumenti, quando altri casi cominciando dall'VIII e IX secolo vennero a distruggerli intieramente. Fra essi va notata specialmente la fanatica persecuzione, che i Cristiani fecero contro il paganesimo. Sulla fine del secolo VIII ed i primordii del IX sorge l'Iconoclastia o la persecuzione delle immagini. Leone III, detto l'Isaurico, nel 728 proibisce le immagini nei templi, tranne quelli di Cristo e naturalmente come nei templi cristiani si conservavano ancora molte immagini pagane, anche queste corsero la medesima sorte delle cristiane. Colla fine del secolo XI, d'altra parte, le crociate aprono una nuova serie d'avvenimenti, che sono altrettanto importanti per le loro buone e tristi conseguenze. Fra queste merita maggiore attenzione la presa di Costantinopoli nel XIII secolo pei Franchi e la distruzione dell'impero latino nel 1261. In quella presa fu distrutto un intero quartiere della città, ma più fatale fu l'incendio che seguì poco dopo il 1203, nel quale tutti i portici della chiesa di S. Sofia e molte piazze coi loro monumenti furono preda delle fiamme. Fra questi si citano il foro di Costantino e la porta occidentale dell'Ippodromo. Tutto ciò che d'artistico era rimasto dopo le precedenti catastrofi, rimase in questo distrutto e non solo per effetto del fuoco, ma anche della mano degli uomini. Niceta, che descrive quell'incendio, parla di una statua di Minerva di bronzo, alta trenta piedi, che stava in quel foro e che fu rovinata. Un cinghiale calcidonico, di bronzo, di cui è anche fatta menzione nell'Antologia greca come lavoro pregiatissimo, fu salvato nel Palatium. Due copie si hanno in quella del Museo di Firenze e in quella della Villa Borghese. Sorta nuova ostilità tra i crociati e Alessio, quelli distrussero molti palazzi imperiali fuori la città, e incendiarono

varie piccole città vicine. Un secondo incendio appiccato da essi nel 1204 alla porta orientale di Costantinopoli, fino allora risparmiato, apportò nuove rovine. Specialmente soffrirono i monumenti di bronzo, e Niceta cita una Minerva colossale e un Ercole anche grandioso. Finalmente, conquistata Costantinopoli nel 1853 da Maometto 2°, cominciò una nuova categoria di distruzione, la quale si estese anche ad altre città greche e di cui non discorriamo più oltre, stimando bastevoli le notizie fin qui riferite.

LEZIONE SESTA

RISORGIMENTO E TOPOGRAFIA GENERALE DELLE ANTICHITÀ.

1.° Cagioni generali dell'oblio e della rovina delle antichità. — 2.° Decadenza della tradizione artistica. — 3.° Corruzione del popolo greco e romano. — 4.° Trasformazione della religione e corrompimento dell'antica società. — 5.° Cagioni e primo periodo del Risorgimento Italiano.

La rovina dei monumenti dell'arte antica era un secondo fatto, una conseguenza anzichè una cagione dell'oblio della medesima. Ciò che gli stessi Greci, i Romani ed i barbari fecero in Grecia, in Roma ed in Costantinopoli non fu la sola e prima spinta alla rovina dei monumenti letterarii ed artistici dell'antichità. Già prima di questi tempi non esisteva più l'arte classica; essa era decaduta in modo che non solo non aveva luogo alcuna produzione originale, ma gli stessi Greci e Romani non erano più informati dal gusto che avevano avuto per l'innanzi. Una cagione generale si potrebbe trovare nella caduta della civiltà greco-romana e nella interruzione del filo tradizionale dell'antica cultura nel medio-evo. Per noi, che abbiamo già studiate le condizioni della vita greca e romana, è facile intendere che l'arte non poteva più vivere quando mancava il campo nel quale doveva svolgersi. Infatti, se essa era un elemento essenziale della vita greca e specialmente della religiosa, nazionale e sociale, spento il sentimento religioso, corrotto il carattere del popolo, e venute meno tutte quelle istituzioni private e sociali, politiche e nazionali che avevano contribuito tanto a sviluppare il gusto ed il sentimento artistico, l'arte doveva per necessità decadere. Ma, oltre a questa cagione generale, v'ha anche delle altre più dirette e speciali, che a noi importa conoscere, perchè

poi vedremo che le cagioni opposte ad esse furono quelle, che all'epoca del Risorgimento fecero venir su l'Archeologia e lo studio dell'arte antica.

Una delle cagioni per cui l'arte greca si era estesa, aveva invase tutte le sfere di quella società e da semplice mestiere si era elevata ad acquistare un carattere estetico tutto suo proprio, furono le scuole di artisti nelle diverse città della Grecia. Ai tempi di Pericle, quando in Atene ed in tutta Attica prevaleva il genio di Fidia, non ve n'era pur una nella quale non esistesse ancora una tradizione d'una di quelle scuole, tradizione che avea tanto contribuito a far progredire lentamente e senza scosse l'arte. Ora dopo Alessandro Magno queste scuole scomparvero dalla Grecia. Gli artisti non avevano più un centro di studio e di ispirazione per continuare l'opera dei loro predecessori; sicchè quel magistero che si conserva e si trasmette appunto dal caposcuola ai discepoli e che evita, almeno nella composizione, l'esagerazione, l'affettato, l'originale mal'inteso, non esisteva più. Nei primi tempi anche quando emigravano gli artisti dalla Grecia. essi portavano altrove e fondavano nuovi centri di attività artistica, piantati su quella della loro patria, talchè l'arte non ne scapitava. Ma finite le scuole, questo movimento si accrebbe fuori e gli artisti allontanandosi dalla Grecia e trasferendosi per lo più in Italia, quivi restavano isolati, senza tradizione.

Vedemmo che l'arte greca fu il prodotto naturale di quel popolo, un elemento vivo della sua coltura, mentre in Roma non fu che l'effetto dell'amore e del diletto per le opere artistiche. Il popolo greco si occupò dell'arte come d'un naturale bisogno, e perciò vi riuscì così grande; il romano dovè soltanto accettare l'arte greca, perchè la sua opera fu sempre rivolta altrove. Dopo Alessandro Magno, dopo che la Grecia fu conquistata dai Romani e quindi a poco a poco da altri popoli, e specialmente dai Goti sotto Alarico; dopo che Roma fu invasa dai Barbari, non esisteva più lo stesso popolo nè in Grecia, nè in Roma. L'uomo greco s'era già corrotto ed abbassato, era finito già quello spirito ellenico sì puro, sì poetico, sì ideale che aveva prodotto Fidia, Prassitele, Pericle, Eschilo, Sofocle, Euripi-

de, Aristofane ed altri sommi. Quel puro genio greco, mobile, fantastico, creativo s'era già oscurato; la mescolanza dellè razze, l'oppressione straniera, la corruzione morale spensero ogni germe artistico, ogni gusto pel bello. Perchè un popolo possa fiorire e avanzare nella coltura, bisogna, come dicono gli Alemanni, che esso sia fresco, vigoroso, capace di sentire tutta la potenza della natura, che il suo spirito sia ancora direi quasi in uno stato verginale. E questa è una condizione ancora più essenziale per l'arte. Quando infatti l'artista greco non si ispirava più nè sui monumenti, nè sulla natura, quando non trovava più nella coscienza religiosa l'argomento da trattare; quando egli stesso non si riteneva più come cittadino libero, allora le concezioni artistiche andavano in lui sempreppiù perdendo gli elementi essenziali della loro originalità e bellezza. Che questa giovinezza dell'anima umana sia una condizione essenziale allo sviluppo della coltura, ce lo mostrano i popoli Latini e gli Alemanni. Se l'Alemagna oggi è tanto innanzi alle altre nazioni in ogni ramo della civiltà e specialmente nelle lettere, è perchè essa è ancora giovane, sente più forte le impressioni della natura e gli impulsi dell'anima. I popoli Latini, al contrario, non sono più quelli che erano prima: sono invecchiati, ammoliti, e perciò hanno la tendenza più alla retorica che all'arte. Dicano pure quello che vogliono coloro che si sforzano di mostrare il primato dei popoli Latini su tutti gli altri: il fatto è questo, che essi non hanno più la vera freschezza dello spirito, unica fonte inesausta dell'arte. Come in Grecia, così anche in Roma la decadenza dell'arte venne dalla decadenza del popolo. Finita infatti quella vita che nasceva dalla residenza dell'Impero, dalla ricchezza e dalla grandezza della città, il popolo Romano si corruppe. Ridotto ad una plebe povera ed arrogante, finì in esso il piacere per le opere d'arte, finirono i mezzi per soddisfarvi.

Ma oltre a tutto questo bisogna anche ricordare che l'arte greca fu in istretta relazione colla religione e colla società civile. Noi vedemmo nella seconda lezione che essa nacque colla divinità umanata e col tempio puramente religioso; si sviluppò quindi colla medesima divinità divenuta potenza morale e so-

ciale e quindi col tempio divenuto anche esso religioso e civile, come fu ad esempio il Partenone. Posteriormente essa s'allargò in tutte le sfere della storia, della leggenda, della vita privata e della natura, e quindi colle sue opere invase tutta la città, cominciando dall'acropoli e venendo alla piazza, alle ville, alle case private. La religione e la società greca intanto, quali ora le abbiamo descritte, non esistevano più, quando Roma divenne sede del Cristianesimo e di un Impero, prima dispotico, poscia debole e diviso ed infine straniero. Al tempio religioso e civile, era stata sostituita la chiesa dei cristiani; alle divinità pagane varie per carattere, per forme, per concetto, per relazioni col mondo esterno, era stato sostituito un Dio unico, la cui personalità è soprannaturale, il cui rapporto cogli uomini è invisibile; egli sta solo come creatore, come giudice, come datore di premii e di castighi; non si confonde coll'uomo stesso e per conseguenza non può servire più come ispirazione e obbietto dell'arte, almeno nel senso pagano. Oltre a ciò, i poeti e gli artisti erano stati inceppati dal formalismo teologico, il paganesimo era perseguitato e oppresso, tanto che Gregorio VII anatemizzò perfino coloro che leggevano libri antichi. L'arte moderna o cristiana non può stare a paragone dell'antica o greca, e benchè alcuni estetici dicano che in quest'ultima non trovisi un concetto morale e sublime, che si sollevi lo spirito, come è nell'arte moderna, pure la vera grandezza dell'arte greca consiste appunto nella perfetta armonia dell'umano e del divino, nella compenetrazione compiuta della forma sensibile col concetto religioso, armonia che non è possibile nella moderna. Nè la società antica restò più qual'era stata prima. La morale da libera che era, divenne serva della religione, l'individuo da parte integrale dello Stato, era divenuto suddito e servo di esso; il suo eroismo civile e militare, il suo valore, le sue forze non erano più possibili. L'attività umana erasi nuovamente limitata alla cultura dei campi e all'esercizio dell'armi, come nei tempi primitivi; l'ascetismo, la contemplazione, l'inerzia dominavano in tutte quante le sfere della vita. Era quindi naturale che le lettere e le arti non trovassero più nè campo, nè strumenti negli uomini, nè ispi-

razione nei fatti umani, nè educazione artistica nelle istituzioni sociali. Il medio evo fu la barbarie non tanto perchè non seppe e potè produrre una nuova civiltà, ma perchè sopratutto in esso l'antica non fu più compresa, anzi fu abbattuta. Nè essa poi avrebbe potuto continuare, perchè le mancava il sostrato necessario, una vita privata e pubblica informata ai principii e guidata dalle tendenze dei popoli classici.

Le distruzioni apportate dalle invasioni barbariche dierono l'ultimo colpo alla decadenza dell'arte, benchè esse avvenissero quando già non erano più quei popoli e quella cultura, ma soltanto gli avanzi inerti della medesima. Certo esse contribuirono anche molto a quella distruzione morale, come il loro ferro apportò senza dubbio molto danno ai monumenti rimasti. Non per tanto la corruzione era già cominciata nell'Impero Romano e quelle invasioni come ne furono la conseguenza, così furono anche il mezzo per accelerare la rovina completa del classicismo.

Perchè dunque fosse rinato l'amore e lo studio dell'antico, bisognava che questo rinascesse nel cuore e nella mente dei nuovi popoli. Perchè l'interesse per l'arte e il desiderio di vedere rivivere i monumenti che ne erano rimasti, si facessero in essi sentire, bisognava che i popoli moderni vivessero col pensiero e colla fantasia negli antichi, che ne apprezzassero le istituzioni e la vita; bisognava insomma che lo spirito del paganesimo s'infondesse nella nuova coltura. E questo avvenne col risorgimento italiano, che poi mano mano divenne europeo. Esso fu pagano per eccellenza, fu la protesta dello spirito moderno informato al classico contro la teologia ed il monachismo, contro la filosofia scolastica e l'insegnamento formalistico delle prime Università, contra l'Impero e il dispotismo. Tutta la vita e le opere degli umanisti non sono animate che da questo amore pel pagano e le scoperte dei libri e dei monumenti antichi era un effetto di questo nuovo indirizzo dello spirito umano, come fu ad un tempo un mezzo potente per dar forma alla nuova civiltà. Primo a manifestarsi in questo gran movimento fu il paganesimo del pensiero letterario, filosofico e religioso; in seguito venne l'artistico. In generale si può ritenere questo per fermo,

che come la decadenza e l'oblio dell'arte antica e la distruzione dei suoi monumenti fu un effetto dell'oblio della vita pagana, così l'antichità stessa risorge col sisorgere della tendenza a quella vita nei popoli moderni. Però, non è a credere che si sia venuto a questo risultato tutto ad un tratto. Il Risorgimento italiano è stato l'opera di molte generazioni, ond'esso va diviso in tre diversi periodi, che a noi giova esaminare particolarmente.

Il primo periodo corre più o meno dal 1450 al 1600, in cui cominciò la vera opera delle scoperte e delle raccolte dei monumenti antichi. Già nel medio-evo s'era tentato qualche cosa di simile. Si sa infatti che Niccolò Pisano nel 1200 raccolse e studiò antichi sarcofagi. Ma colui che pel primo iniziò veramente questi studi fu Niccolò di Rienzo, il tribuno di Roma, l'amico di Petrarca, il quale si dedicò principalmente a raccogliere e studiare iscrizioni latine, e se invece di spendere la sua vita per la utopistica ricostituzione della Repubblica romana, fosse rimasto intento agli studi umanistici, certamente sarebbe divenuto un grande archeologo e filologo dei suoi tempi. Contemporaneamente a lui Francesco Petrarca, inteso già alla scoperta dei manoscritti, si rivolse anche ai monumenti ed alle monete soprattutto, onde può dirsi che da lui cominciò la vera numismatica. In Roma Eliano Spinola, sotto Paolo 2°, ed in Firenze Lorenzo dei Medici promuovono scavi e raccolte. Una numerosa schiera di umanisti segue l'opera incominciata da Petrarca in Firenze, di tal che questa città diviene la sede più operosa e splendida dell'umanismo. Nel 1433 vi si fonda una Università, più tardi un'accademia artistica, quindi una scuola di greco e finalmente l'accademia platonica. Allora Lorenzo dei Medici, Giulio 2° e Leone X diventano zelanti protettori degli studi dell'antichità, iniziano raccolte, promuovono e sovvengono gli scavi sia pubblici che privati. Dal 1450 al 1550 specialmente si fanno molte ricerche e si scoprono quasi tutte le statue e altre opere plastiche, che posssediamo ora; è allora che Raffaello, Michelangelo, Benvenuto Cellini, Giambattista degli Alberti, Lorenzo Ghiberti, Brunelleschi e Donatello si separarono dai puri umanisti letterarii e cominciano a coltivare le antichità artistiche, a poco a poco

divengono entusiasti dell'arte e finalmente fanno risorgere sulla antica l'arte moderna. Con Giovan Battista degli Alberti si ha l'artista ed il letterato, con Lorenzo Ghiberti e con Brunelleschi risorge in Italia l'architettura greca, col Donatello rivive la scultura antica. Come nelle lettere, così pure avveniva nell'arte, raccoglievansi cioè i monumenti e si studiavano non per ricavarne la storia dell'arte, ma per soddisfare un'intimo piacere dell'anima e ricavarne utili ammaestramenti e modelli per produrre nuove opere. In questo primo periodo l'arte per se è l'ultima cosa, e lo studio che si fa di essa è puramente tecnico, esterno, manca affatto della interpetrazione e dell'esame storico, critico e mitologico.

LEZIONE SETTIMA

CONTINUAZIONE.

1.° Di tre stadii nello svolgimento delle scienze. — 2.° Del secondo periodo del Risorgimento Italiano. — 3.° Terzo periodo. — 4.° Topografia generale dei monumenti dell'antichità.

Osservando il corso che fa ciascuna scienza da che comincia a sorgere e si esplica mano mano, si vede chiaro che in generale essa suole percorrere tre periodi diversi. Nel primo ha un carattere puramente *empirico:* le cognizioni sono disgiunte fra loro, non hanno alcun legame logico che le unisca, sono semplicemente legate per uno scopo pratico, difettano insomma di ogni condizione per poter meritare il nome di scienza. Questo avviene specialmente nelle scienze naturali, in cui i fenomeni, gli esseri della natura sono osservati superficialmente, disposti senza sistema e poco o nulla spiegati. Il secondo periodo è il *sistematico* e comincia quando le diverse cognizioni si raggruppano insieme per categorie, per classi, avendo un ordine positivo o ideale, che è fondato nella natnra stessa e sul contenuto del materiale scientifico. Il terzo periodo che dicesi *teoretico* o *enciclopedico* ha due caratteri speciali: l'uno che ciascuna scienza determinata viene a raggrupparsi colle altre scienze affini, l'altro che incominciansi da un lato ad elevarsi le norme, le leggi e gli assiomi, e dall'altro lato la comparazione tra una scienza e le altre. Oggidì questo metodo di comparazione è molto progredito nelle scienze naturali e mano mano si va applicando anche alle storiche e sociali.

Applicando ora alla nostra disciplina questa distinzione di epoche, che mentre è la più logica, è anche la più capace di

essere costantemente osservata in tutto lo scibile, si vede che negli studi classici e soprattutto nell'archeologia il primo periodo, di cui tenemmo parola anche nella passata lezione, fu quello detto *artistico* e che corrisponde all'*empirico* delle altre scienze. Allora infatti lo studio delle antichità era disgregato, la interpretazione dei monumenti si faceva senza il sussidio della filologia, senza la ricerca profonda mitologica e il criterio puramente storico. Oltre a ciò, i diversi monumenti erano considerati per sè, indipendentemente dagli altri, sicchè niun legame univa fra loro la critica delle diverse parti dell'antichità, l'arte era isolata dalla letteratura, e l'una e l'altra dalla vita pubblica e privata. Questo primo periodo, come si è accennato innanzi, corre dal 1450-1600.

Il secondo corre dal 1600 al 1750 e piglia il nome dagli *Antiquarii*, che oramai si distinguono dai filologi, perchè è appunto da essi rappresentato. L'antiquario in vero non è nè l'umanista del Risorgimento, nè il filologo e archeologo dell'epoca moderna. Egli vuole studiare la vita antica romana e greca in tutte le sue manifestazioni, quindi nella sfera delle sue ricerche comprende la letteratura classica, la geografia, la storia, le istituzioni pubbliche, private, giuridiche, civili, come le stesse produzioni dell'arte. In questa certo non ancora vede il principio pel quale si distingue dagli altri rami dell'attività umana degli antichi, ma quando egli si fa a studiare una statua od un dipinto o un edificio, ha per iscopo di determinarne sempre la forma e in genere ogni altra circostanza, che valga a farlo intendere. Come poco a poco le scoperte e le raccolte si aumentavano e l'Italia aveva già creata la sua arte, così l'interesse puramente artistico finì e cominciò a sentirsi lo storico. L'antiquario sorge quindi come il nomenclatore degli oggetti antichi, egli fa l'osservazione piccola, limitata, particolare, talchè con lui veramente comincia la tendenza a spiegare i monumenti per la storia. Il *Montfaucon* fu il primo che intese il bisogno di un criterio storico negli studi archeologi; nelle diverse sue opere, ma specialmente nelle illustrazioni dei Musei di Francia, egli si fa a trattare con la storia la numismatica e l'arte greca; inoltre si serve dell'arte per

ispiegare alcune piccole esteriorità della vita antica. Ma i suoi furono soltanto dei tentativi. Dall'altra parte cominciossi a manifestare un principio sistematico con lo *Spon* ed il *Wehler*. Essi infatti furono i primi a dividere l'Archeologia nelle seguenti parti: — Numismatografia, Epigrammatologia, Architektonografia, Iconografia, Glyptografia, Bibliografia, Angeiografia. Ma un passo più innanzi fu fatto da due dotti del secolo passato, dal nostro italiano Gori e dal Caylus, che primi fecero delle distinzioni di epoche, di stile o di maniera nella storia dell'arte. Il Gori si diè a limitare l'importanza dell'arte etrusca, a determinarne il vero carattere e ad assegnarle il posto che le si conviene nella storia generale dell'arte antica. Il Caylus poi viaggiò molto nella Grecia, in Costantinopoli e nell'Asia Minore; vi raccolse molti monumenti e vi acquistò un criterio esatto per giudicarli. Nella storia che scrisse sulle antichità egiziane ed etrusche, greche e romane determinò l'influsso di queste arti fra loro e le loro differenze. Il Caylus può dirsi veramente l'antecessore di Winckelmann.

Col finire di quest'epoca, dal 1750 fino ad oggi, si ha il terzo periodo, lo *scientifico* od *enciclopedico* dell'archeologia. Molti fatti erano venuti a rendere possibile questo progresso e molti sussidii si erano apparecchiati agli antiquarii, perchè potessero incominciare la vera critica e la storia dell'arte. Gli studii filologici e l'ermeneutica in generale erano già perfezionati, quindi l'interpretazione monumentale ed epigrafica doveva pigliare una nuova via e trarre profitto dai nuovi acquisti fatti dalla filologia e dalla storia. Risorgevano, inoltre, dalla oscurità in cui erano rimaste per tanti secoli Ercolano e Pompei, le quali fornivano gran copia di monumenti di ogni sorta, specialmente di architettura e di pittura. Gli scavi di molte città greche e specialmente quelli fatti nell'isola di Egina avevano fatto acquistare molte nuove cognizioni intorno all'architettura e all'epoca e alla scuola antichissima della plastica greca. I musei di tutte le grandi capitali d'Europa e specialmente d'Italia non ristavano dallo arricchirsi di numerose e preziose raccolte di monete, statue, iscrizioni, vasi. Finalmente colla spedizione in Egitto ordinata da Napoleone nel 1811, ripetuta poi negli anni 1824 e 1848

vennero alla luce preziosissimi monumenti dell'arte egiziana. Per tutti questi avvenimenti, le due grandi quistioni circa l'influsso dell'arte egiziana sulla greca e sull'epoca primitiva di quest'ultima, se non si sono potute risolvere in tutto, si sono almeno avvicinate alla più probabile e scientifica soluzione. Ma il grande risultato che ne seguì è, che è stata possibile una storia dell'arte antica e una interpetrazione artistica fondata sopra basi positive, sperimentali.

Quanto agli archeologi, che più di tutti contribuirono a questo nuovo movimento, primo e più grande fra tutti si presenta il *Winckelmann*. Fu egli che gettò le basi e dettò le prime regole dell'ermeneutica archeologica nell'opera dal titolo: *Monumenti inediti*; che primo scrisse una *Storia* dell'arte antica, determinando con grande esattezza le varie epoche, i varii stili e l'influenza che ebbero sull'arte i varii fattori della civiltà di un popolo. Ma di ciò avendo ragionato innanzi, qui non ne diremo altro, e solamente faremo osservare che dopo il Winckelmann, Lessing, conosciuto già come poeta, per due suoi lavori fu collocato anche fra gli archeologi ed i filologi. Nel suo famoso scritto sul gruppo del Laocoonte ed in quell'altro che tratta dei modi con cui gli antichi rappresentavano la morte, egli si fa a determinare con grande acume critico e con profonda conoscenza artistica il carattere generale dell'arte antica, introducendo così nella scienza dell'antichità quell'elemento estetico, che prima era rimasto ignoto agli antiquari. Segue l'Heyne, che nelle sue lezioni di archeologia supplisce ad alcuni difetti cronologici della Storia del Winckelmann, tenta di ridurre a sistema scientifico le cognizioni fino allora sparse e confuse intorno alle antichità artistiche, lavoro che fu poi completato dal Mueller. Il nostro Ennio Quirino Visconti nella sua Illustrazione del *Museo Pio Clementino* fa progredire la investigazione particolareggiata, tecnica e in genere la critica artistica, nel che è seguito dal Zoega nell'opera intitolata *Bassorilievi*. Poco appresso il Millin a Londra ed il Goethe in Germania cominciano a trattare dell'arte antica in una maniera tutta popolare. I loro scritti adorni d'una forma pura e semplice, ma in fondo scientifici, tendevano a spandere

nel popolo il gusto, il sentimento e la cognizione dell'arte classica. Se oggi in Germania questa interessa non solo l'archeologo ed il filologo di professione, ma qualsiasi uomo colto, questo si deve al Goethe, il quale specialmente colla sublime poesia intitolato i *Propilei* e poi col libro sul Winckelmann e con altri lavori ancora, ebbe la potenza di far conoscere ed amare dai suoi compatrioti l'antichità quanto lo stesso mondo moderno. A costoro succedono l'*Hirt*, che fa progredire lo studio dell'architettura antica ed il Welcker, che approfondisce le molteplici quistioni relative ai vasi, alla pittura ed alla scultura greca. Importantissimo è poi il suo libro intitolato: *La Dottrina delle Divinità Greche*, ove son poste le basi ad una vera scienza mitologica; la mitologia del Preller che corre per le mani di tutti non è che un compendio, una compilazione di quella del Welcker. Il Boettiger nelle sue *Lezioni archeologiche*, nell'*Amalthea* e nelle *Idee sulla Mitologia dell'arte* fa fare un nuovo passo nell'indirizzo puramente scientifico dell'Archeologia. Il Tiersch solleva il gran quesito dell'influenza orientale sull'arte greca. Fra i contemporanei il Welcker stesso, il Gerhard ed Otto Iahn svolgono maggiormente l'elemento filologico e ne fanno il vero fondamento degli studi archeologici. Sorgono quindi e si rendono illustri il Boeckh per l'epigrafia greca e Teodoro Mommsen per la latina. Mercè i profondi studi di questi due ultimi, del resto continuatori degni dei nostri grandi epigrafisti, il Marini e il Borghesi, la critica epigrafica ha cominciato ad avere un solido fondamento e norme sue sì certe, da farle entrare come parti dell'archeologia.

Premessi questi cenni sull'esplicamento di questa scienza, passiamo ora a ragionare dei principali luoghi, in cui si trovano la maggior parte dei monumenti. Roma è stata ed è sempre la vera fonte degli studi archeologici. Essa è stata il centro di tutti i monumenti dell'arte greca, dei migliori e dei più belli che si produssero soprattutto nell'architettura e nella scultura. In generale sono due in Roma i centri principali, in cui quelli si contengono, cioè il *Forum Romanum* e la *Via Sacra*. Durante il medio-evo queste due parti della città furono abbandonate dalla popolazione e perciò si conservarono meglio delle altre, le quali

essendo abitate videro distrutti quei monumenti, che erano ancora rimasti dopo le prime rovine medievali. Un esempio ne dà il *Campus Martius*, che presenta ben pochi monumenti rispetto a quelli che un tempo raccolse. I punti principali di Roma nei quali si sono fatti gli scavi sono i seguenti: 1° *Mons Capitolinus* 2° *Forum Romanum*. 3° *Palatinus mons*. 4° *Via Sacra*. 5° *Esquiliae*. 6° *Caelius*. 7° *Velabrun et Aventinus*. 8° *Forum Augusti et Forum Nervae*. 9° *Forum Traianum*. 10° *Campus Martius*. 11° *Quirinalis*. 12° *Viminalis collis*. 13° *Museo Vaticano* — Fuori di Roma poi sono i luoghi deliziosi scelti dagli Imperatori per villeggiature, come *Antium*, *Tibur*, *Lavinium* e *Ostia*.

Dopo Roma, in Italia il luogo principale per gli avvanzi delle antichità è Napoli, singolarmente per gli scavi di Ercolano e di Pompei. Quantunque in origine queste due città non contenessero che popolazione osca, indi romana ai tempi di Sulla e di Cicerone e poi anche greca, pure esse, specialmente Ercolano, partecipavano alla vita romana del primo secolo dell' Impero, essendo state rese dapprima municipii dipendenti e poi scelti come luoghi di velleggiatura dai signori romani. Questi v'ebbero delle magnifiche ville, ad abbellire le quali chiamarono artisti da ogni città della Grecia e talvolta anche quelli che dimoravano in Roma, o erano di origine romana. E se Ercolano è importantissimo, perchè ci ha dato gran numero di statue ed utensili di bronzo, Pompei dalla sua parte non lo è meno per le antichità private e per quelli riguardanti la pittura e l'architettura. Prima del disseppellimento di Pompei, la vita privata dei Romani non era conosciuta abbastanza; la costruzione delle case e in genere degli edifizii era poco nota; gli utensili di ogni genere, il teatro, il tempio, la villa, lo stesso foro, come tutte le abitudini domestiche, oggi si possono conoscere e dagli oggetti che si scavano e dai dipinti che rappresentano scene sacre e private. Ma le cognizioni più importanti che ce ne sono venute sono indubitatamente quelle intorno alla pittura, e noi vedremo difatti in seguito che molte quistioni tecniche sul materiale e sul modo di dipingere degli antichi si sono risolute colla testimonianza dei monumenti di Pompei. Voi già sapete che Ercolano e Pompei

furono seppellite da una famosa eruzione del Vesuvio avvenuta sotto l'impero di Tito nell'anno di Cristo 79. I primi scavi di Ercolano si fecero nel 1711 nella proprietà di un tedesco; nel 1736 si riconobbe dagli antiquarii che in quel luogo era appunto quell'antica città, e nel 1755 si fondò l'Accademia Ercolanese, di cui restano ancora molti e pregevolissimi lavori, specialmente dell'Avellino e del Minervini. Pompei poi fu scoperta nel 1763 mentre si lavorava per deviare il fiume Sarno, che traversava la città. Resi accorti i dotti della esistenza di una città, gli scavi furono proseguiti su più larga scala, e mano mano cominciarono a venir fuori preziosi ritrovamenti. L'arte, del resto, v'è rappresentata nella sua decadenza; sicchè per questa parte, tranne la specialità dei dipinti, la storia della scultura v'ha poco guadagnato.

Nel resto dell'Italia Meridionale si offrono come centri di monumenti tutte quelle terre, ove furono colonie greche, tanto sul continente che nella Sicilia. Esse ci presentano i più belli avanzi di architettura, di scultura ben poco, ma quasi tutti più o meno importanti, come le metopi dei tempii di Siracusa e di Selinunte. Le necropoli di alcune città, come Capua, Nola, Pozzuoli e Pesto sono importanti e per l'architettura e pei vasi; in questi specialmente si vede lo stato della pittura a quei tempi e come la cultura greca era penetrata presso i Campani ed i Lucani. Ricche di monumenti sono in Sicilia le città di Siracusa, Acraganta, Selinunte, Segesta, Catania ed Imera.

In Grecia poi le principali città e centri di ritrovamenti sono: Atene, Corinto, Istmo, Olimpia e Delfi. In Atene va considerata innanzi tutto l'antica parte della città verso il sud, ove si trovano il teatro, l'Odeone ed i Propilei; in Corinto la Colonia Giulia; in Olimpia poi alcuni tempii ed altari, il teatro, il Pritaneo, lo Stadio, il Ginnasio, il Tesauro ed i portici. A queste bisogna aggiungere alcune città dell'Asia Minore.

In Etruria gli scavi meritano menzione per le iscrizioni in quella lingua, per gli avanzi di opere di arte e singolarmente di terracotta e per gli specchi di metallo. A questa tengono dietro Velletri nei Volgi e Preneste nel Lazio. Molti scavi impor-

tanti si sono fatti eziandio nella Licia, nell'Assiria e nell'Egitto. Non ragioneremo qui degli scavi fatti in Francia, in Germania, in Inghilterra, in Ispagna, in Russia e specialmente in Crimea, perchè i monumenti trovativi interessano più l'arte e la storia di quelle nazioni nel periodo di passaggio dalla loro primitiva cultura celtica, germanica, anglo-sassone, iberica e slava alla generale cultura romana; quegli scavi e quei monumenti possono soltanto servire allo studio della storia dell'ellenismo e del romanismo importato in quelle regioni.

Dal 1810 negli studi antichi e nelle ricerche artistiche in generale è entrata una vita più vigorosa che innanzi. Nel 1811 si cominciano nell'isola di Egina gli scavi così ricchi pei monumenti dell'arte antichissima; nel 1816 Lord Elgin trasporta a Londra la sua raccolta fatta in Grecia e specialmente gli stupendi avanzi del Partenone. Nel 1829 e nel 1842 hanno luogo due grandi spedizioni scientifiche in Egitto, e nel 1844 in Ninive, le quali arricchiscono le raccolte e le cognizioni dei monumenti orientali. Nel 1829 poi per opera sopratutto di Niebhur, Gerhard, Bunsen, Welcker ed altri si fonda in Roma l'Istituto Archeologico, che colle sue pubblicazioni mensili (Bullettino) ed annuali (Annali) ha tanto contribuito all'illustrazione dell'antichità classica.

Prima d'entrare a parlare della teoria generale dell'arte, che è parte importante della Propedeutica, non sarà inutile di discorrere per sommi capi della Museografia, di dare cioè uno sguardo a tutti i Musei sia del mondo antico, che del moderno, e specialmente di quelli che esistono nelle principali città di Europa.

LEZIONE OTTAVA.

DELLA MUSEOGRAFIA.

1.° Origine e valore primitivo del Museo presso i Greci. — 2.° Del tempio-museo in Grecia ed in Oriente. — 3.° Il Museo ai tempi della Repubblica in Roma. — 4.° Sotto gli Imperatori. — 5.° I Musei privati al tempo dell'Umanismo italiano. — 6.° Il Museo moderno in Italia. — 7.° Nelle altre parti di Europa. — 8.° Conclusione.

Presso i Greci le fonti erano qualche cosa di sacro e di religioso. Quel getto d'acqua, che rompe la roccia e scende giù pei campi è reputato dai poeti come un dono degli Dei; e poichè ogni cosa naturale ha degli esseri ed una specie di divinità, che ad essa presiede, così le fonti sono presiedute e rappresentate dalle ninfe, abitatrici di esse e spiritualizzazione di quella forza della natura. Ora è da notare che i Greci da questo concetto generale, che informa tutta la loro mitologia, sono passati al concetto particolare del Museo. Nei tempi antichissimi si reputava più sacra quella fonte, che era più alta e che sorgeva sulla cima dei monti. E come il grato mormorio delle acque, il soffio continuo e leggiero della foresta e la freschezza dell'aria pura delle alture eleva, entusiasma e dà allo spirito una sublime ispirazione ed un sentimento poetico, così le fonti furono tenute come forze incantatrici ed inspiratrici: da dono degli Dei divennero sedi della poesia, luoghi che ispiravano alle concezioni artistiche e poetiche, al culto ed alla venerazione delle ninfe, le quali da lor parte divennero Muse. Tali furono il bosco delle Muse sull'Elicona ed il santuario presso al monte Olimpo. Era quindi naturale che, intorno a queste fonti sorgessero case e tempietti, dove si raccoglievano coloro che portavano ossequio

alle Muse; anzi primitivamente valse a questo soltanto una piccola piazza innanzi alla fonte sacra. Solevano per lo più quivi radunarsi i cantori ed i suonatori in onor delle Muse, i sacerdoti e quanti altri accorressero alla festa. Si appendevano agli alberi i doni votivi, le immagini delle Muse e spesse volte anche quelle degli artisti vittoriosi nelle scommesse, sia che avessero gareggiato nel canto o nella danza corale, sia nelle commedie o tragedie che ivi si rappresentavano. In seguito si raccolsero in questo sacro luogo anche gli artisti, che talvolta attescro a formare i cori, tal'altra a perfezionare gli strumenti da suono. Si formarono quindi le scuole corali e poetiche, come presso all'Olimpo la Scuola Orfica e presso all'Elicona quella di Esiodo. Avevano luogo pure delle associazioni od assemblee artistiche, musicali e poetiche, nelle quali si raccoglievano le tradizioni sulla poesia, sui poeti e su gli artisti.

Tutto questo dimostra che il concetto del Museo è antichissimo e che sta in relazione con un culto religioso, qual'è quello delle Muse. A poco a poco questi Musei primitivi scesero dai monti e si stabilirono fuori e dentro le città. Il primo esempio che se ne ha è quello del tempio che si fondò fuori le mura d'Atene, propriamente vicino alle rive del fiume Ilisso. Era un santuario dedicato alle Muse, nel quale si raccoglievano i doni votivi, in cui l'arte cominciava già a dare i suoi primi prodotti. Posteriormente, essendosi il culto d'Apollo unito a quello delle Muse, il tempio loro o il Museo divenne il centro d'una vita poetica, artistica e scientifica, nella quale si raccolsero le tradizioni e le opere delle arti e delle lettere. Mano mano si cominciarono a costruire dei Musei ad imitazione delle grotte delle ninfe, con volte di rocce e con pavimenti di diverse pietre rappresentanti animali e campagna (donde mosaico). Ma più tardi ancora essi non rimasero più legati soltanto al culto delle Muse, sibbene si posero in relazione con quello delle altre divinità; sorsero quindi dei santuarii dove concorrevano tutti i Greci, come quelli di Samo ed Efeso, di Olimpia e Delfi e la stessa acropoli di Atene, i quali colla raccolta di armi ed utensili degli eroi, di monete, di statue, di divinità, di eroi, di vincitori, con

doni di ogni sorta, con sacerdoti dedicati alla loro conservazione e con servi addetti alla loro spiegazione, divennero altrettanti centri speciali di tutto ciò che riguardava ad un tempo la religione, la scienza e l'arte. Collo svolgersi della civiltà, adunque, il concetto del culto delle Muse si compì e, finita la forza creatrice e sottentrata la investigatrice in tutte le sfere dell'attività dello spirito, il culto delle Muse scomparve del tutto in Alessandria. Verso i tempi di Platone e d'Aristotile la cultura greca prese un' altra via, abbandonando quella dell'arte, nella quale aveva raggiunto l'apice della perfezione e della grandezza. Sorse la tendenza storico-filosofica, o d'investigazione. Si fondò allora in Alessandria, sotto l'influsso della filosofia aristotelica, una nuova specie di Museo, un magnifico istituto dello Stato, o una grande biblioteca, nella quale si raccoglievano le opere dei poeti e dei filosofi sia greci che orientali e i dotti trovavano non solo un luogo tranquillo per i loro studi e per le dispute sulle lingue, sulla poesia, sulla storia e sulla filosofia; ma eziandio ogni sorta di materiale scientifico sì orientale che ellenico. Attorno a questo grande edifizio s'elevarono magnifici portici, i quali, come le sale interne, erano adorni di statue e di ritratti dei principali filosofi e dotti del tempo, come pure di raccolte d'ogni sorta di monumenti. Come Socrate e gli scolari di Aristotele avevano fondato un luogo dove si coltivavano le arti e le scienze, luogo perciò dedicato alle Muse; così pure in Alessandria era un santuario delle medesime, in cui erano le sale, i portici, le raccolte dei monumenti ed un sacerdote che tutto custodiva. Fu questo il secondo stadio di manifestazione del Museo in Grecia, quello cioè in cui ebbe un carattere religioso e civile ad un tempo.

In Grecia, come abbiamo veduto a suo luogo, l'arte era sorta dal tempio, ed a misura che questo si venne allargando, quella acquistò nuovo carattere e proporzione. È appunto nel secondo periodo del tempio, che esso diventa tempio-museo o museo civile. Come era avvenuto accanto alle fonti dell'Olimpo e dell'Elicona, così nei tempii ordinarii si raccolsero non pure le divinità speciali e quant'altro avesse relazione colle medesime, ma

eziandio i doni votivi e tutti i prodotti delle industrie e delle arti. S'avevano quindi le statue, i candelabri cesellati, i tripodi, le armi, le coppe e tant'altri oggetti simili, che s'offrivano alle varie divinità. Nel tempio di Efeso, ad esempio, era l'immagine della Notte, primo tentativo dell'arte greca, molte Amazzoni del tempo di Fidia, i bicchieri di Mentore ed alquanti dipinti di Apelle. Alcuni sacerdoti li conservavano ed alquanti servi li spiegavano ai visitatori. Ma questo non è tutto. Le divinità dei tempii avevano relazione cogli eroi della Grecia e questi erano uomini discesi dalle divinità dell'Olimpo. Or, siccome nei tempi storici si fece credere al popolo che si conservassero ancora o lo scudo di Achille o le armi di Patroclo o quelle di Ettore e altri oggetti appartenenti a questi eroi; così nei tempii accanto ai doni votivi si raccolsero oggetti d'arte e d'industrie che avevano relazione cogli eroi. Si videro quindi monete e medaglie dedicate ad essi, gemme colle loro impronte e statue o busti che li rappresentavano in tutto il loro carattere. I tempii di Samo e di Efeso, i santuarii di Delfi, Epidauro ed Olimpia, come pure l'acropoli di Atene ebbero tutti il carattere di museo, onde si può dire essere stati essi il tipo del tempio-museo dell'antichità.

Anche in Oriente piacquero le raccolte dei monumenti; ma siccome colà l'arte serviva più allo Stato ed allo splendore dei dominatori, che ad uno scopo suo proprio, così tali raccolte si fecero nei palazzi dei re, come avvenne in Assiria ed in Egitto. In Alessandria i Tolomei, in Ambracia Pirro e generalmente in tutta l'Asia i principi raccoglievano delle opere greche a solo scopo di dimostrare la loro origine greca e la loro magnificenza.

I Romani non avevano saputo trattare gli Dei tolti ai vinti Greci altrimenti, che come bottino ordinario di guerra. Furono però interrogati diversi sacerdoti, e dietro il loro parere si decise, che ciò che si toglieva dai tempii nemici si potesse allogare in quelli di Roma. Cominciando quindi da Metello e venendo fino a Scipione, tutto ciò che si pigliava dagli uni era posto negli altri, e così sorsero a poco a poco i tempii-musei che erano

monumenti in onore dello Stato e delle sue divinità. Verso la fine della Repubblica prevalse in questa depredazione l'interesse personale, e le raccolte si fecero da individui privati nelle proprie case e nei proprii santuarii. Fu infatti ai tempi di Varrone e di Cicerone, che sorsero in Roma i primi musei. M. Terenzio Varrone avea su di una isoletta del Tevere, luogo molto tranquillo e delizioso, il suo studio e la sua biblioteca, che, essendo dedicato alle muse, si disse Museum. Si narra che Cicerone abbia avuto pur egli un Museo ed uno studio ricco di manoscritti, nel quale soleva raccogliersi a conversare coi suoi amici e scolari. Ma fin qui i Musei erano stati solamente privati e contenevano libri, manoscritti, immagini e ritratti di sommi poeti e filosofi della Grecia. A poco a poco l'amore dell'arte crebbe, Roma cominciò ad ellenizzarsi e, come Antiochia ed Alessandria, volle trovare nei monumenti greci un mezzo per riempire i vuoti della storia primitiva, e in questo nuovo bisogno fu lo Stato che prese molta parte. Allora i tempii arricchiti dei monumenti venuti dalla Grecia acquistarono anche essi il carattere di Musei, e specialmente verso la fine della Repubblica divennero altrettanti istituti politici, in forma religiosa. Da una parte essi dovevano servire ad attestare la gloria e la grandezza dello Stato, dall'altra la civiltà ellenica che vi penetrava e che poi si rese predominante durante l'Impero. Sotto i Cesari accanto ai nuovi tempii che sorgevano ogni giorno si costruivano nuove piazze con sontuosi portici, le Terme ed ogni genere di edifizii pubblici, nei quali si raccoglievano i monumenti dell'antichità. Fu per questo celebre fra tutti gli altri il tempio di Apollo. Si voleva con queste raccolte artistiche agguagliare Roma alle città greche, mostrare che essa era all'altezza della cultura ellenica ed innalzare un monumento alle sue vittorie. Questa tendenza puramente democratica ed ellenica, contraria a quella dei repubblicani, che odiavano il lusso dei nobili, fu soltanto dei Cesari.

Fino a questo tempo, intanto, lo Stato non ancora aveva dichiarato suo tutto quanto si prendeva dalle città della Grecia. Allora Agrippa in un'adunanza del Senato propose: si dichia-

rasse che i prodotti dell'arte greca presi nelle conquiste fossero considerati come proprietà dello Stato. Questa proposta non ebbe seguito; ma Cesare prese una via di mezzo, fece cioè che lo Stato entrasse non nel dritto di proprietà, ma in quello della disposizione e della mostra dei monumenti, che dai privati si possedevano. Se ne ebbe il primo esempio in Asinio Pollione. Questi aveva fatto una grande raccolta di statue, busti, vasi, gemme ed altri oggetti che da tutti i Romani venivano ammirati e visitati. Cesare gli ingiunse che da sè stesso dovesse in un pubblico luogo disporre questi monumenti, in guisa che non solamente l'adito fosse libero a tutti, ma fosse reso eziandio possibile lo studio che si voleva fare da ciascuno sui medesimi. Con questa pubblica esposizione di una raccolta così vasta ed ordinata sorse qualche cosa, che ha molta attinenza col Museo moderno, anzi si può dire che ne sia stato il primo saggio, un luogo cioè non solamente consacrato alla conservazione delle opere d'arte, ma tenuto e disposto in modo da servire anche all'istruzione. Pur tuttavia accanto a questo, nei tempi da Augusto ad Adriano, rimase sempre in vigore anche l'antico tempio-museo. Augusto in fatti ne edificò moltissimi, come vedemmo in altra lezione, e li adornò coi monumenti che aveva presi nella Grecia ed altrove. Dopo tutti gli altri Imperatori, i quali non fecero che distruggere, Adriano ne istituì nella sua famosa villa un altro sul modello di quello di Pollione; anzi egli ebbe quel medesimo concetto che ai tempi nostri si è avuto, quando si è costruito a Londra il gran palazzo di cristallo. Intese che i monumenti si disponessero con ordine tale, da imitare la natura, la realtà delle cose; un gruppo di guerrieri, ad esempio, era collocato in modo da far vedere l'azione reale e l'atteggiamento in cui si trovavano; volle in una parola che i monumenti si collocassero nella guisa e con le circostanze in cui si trovavano fino dalla loro origine. Col passaggio della capitale dell'Impero da Roma a Costantinopoli essendovisi trasportati pure moltissimi monumenti, vennero questi collocati nell'Ippodromo, nella grandiosa chiesa di Santa Sofia e nei pubblici Bagni, che ebbero tutti la medesima distinzione e lo stesso or-

dine dei musei di Roma. Alcune iscrizioni poste all'esterno ed all'interno di essi dinotavano il contenuto o l'origine dei monumenti.

Cogli Umanisti sorse in Italia anche la istituzione dei musei interrotta già lungamente nella età mezzana. Petrarca, Ciriaco d'Ancona, Poggio Bracciolini, Bruno, Pomponio Leto ed altri moltissimi trasformarono i loro studi in tanti musei privati, in cui raccolsero busti, monete ed iscrizioni. Seguirono poi le raccolte fatte nelle case dei principi, tra le quali primeggia la casa d'Este. Isabella, moglie di Francesco 2° di Mantova, nel 1470 espose al pubblico la prima raccolta di gemme e seguirono tosto l'esempio di lei i duchi di Ferrara e di Milano. In Firenze la casa dei Medici, ma specialmente Cosimo, Pietro e Lorenzo, guidati dai consigli del Donatello, fondarono un museo di antichità nel senso dei Cesari, acquistato cioè e mantenuto a spese dello Stato. Penetrato l'umanismo nella corte e nella Curia Romana, i Cardinali più ricchi fecero essi pure delle preziose raccolte d'oggetti antichi e poscia Giulio II concesse si facessero degli scavi. Allora fu che Raffaello fece il famoso progetto di far disabitare tutta Roma, imprendersi scavi in vasta proporzione e lasciarla poi come un gran museo del mondo antico. In seguito però la Corte Romana cominciò a temere del risorgere del paganesimo e quindi i Papi fino al secolo XVIII non favorirono punto nè scavi nè raccolte. Fu soltanto nel secolo scorso, che anche per interesse della Santa Sede si cominciarono di nuovo ad imprendere gli uni e le altre.

I musei pubblici, adunque, nel vero senso moderno, in quelli cioè nei quali si raccolgono i monumenti dell'arte antica in guisa, che tutta la vita e la cultura antica vi sia rappresentata e tutti possano vederla e studiarla, sorgono nel secolo XVIII. Clemente XII e Benedetto XIV fondano in Roma il Museo Capitolino ricco di erme di filosofi e altre statue; Clemente XIV apre nel Vaticano un nuovo Museo, che poi dal suo nome e da quello di Papa Pio VI Braschi fu denominato Pio-Clementino. Questi due sono i più importanti di Roma; nondimeno sono di gran momento anche le raccolte fatte dai Cardinali e dalle famiglie

principesche romane. Si potrebbe dire che lo zelo dei Papi per le antichità si trasfuse in certe famiglie, le quali gareggiarono con quelli nell'adoperare ogni sorta di mezzi per creare ricchi e sontuosi centri.

Giova qui notare le principali fra queste raccolte che hanno un interesse non solo storico, ma anche attuale, per la rarità di certi monumenti che vi si conservano e perchè alcune ne hanno forniti altri musei d'Europa. Esse sono: il Museo Albani, raccolto dal Cardinale Alessandro Albani nel suo palazzo e nella sua villa; il palazzo e la villa Borghese, comperati da Napoleone I, ma di poi rifornito di nuove raccolte; il palazzo e la villa Barberini, di cui molti monumenti andarono in Londra ed altri in Monaco; il palazzo e la villa Mattei; la villa Giustiniani; la raccolta del palazzo e della villa Farnese venuta poscia nel nostro Museo a Napoli; quella del palazzo e della villa Medici, venuta poi nel 1770 in Firenze; le raccolte nelle ville Ludovisi, Aldobrandini, Panfili, Altieri ed altri inferiori. La Corte Romana, intanto, con uno spirito esagerato di nazionalità e di esclusivismo, considerò queste raccolte come una istituzione d'interesse puramente romana, a cui gli stranieri non dovevano pigliar parte; anzi l'esportazione all'estero di qualche monumento consideravasi come un alto tradimento. Nel 1524 fu pubblicato il primo ordine in questo senso, comminandosi pene severissime ai trasgressori; ma già nel Nord, in Francia sotto Francesco I, in Ispagna sotto Carlo V e Filippo IV si acquistavano e si facevano trasportare da Roma molti preziosi avanzi di arte antica.

In Napoli v'ha il Real Museo Nazionale arricchito dai monumenti disseppelliti in Ercolano e Pompei, ma sopratutto dalle tre famose raccolte, la Farnesiana, la Borgiana, e la Vivenziana.

In Firenze il Museo più importante è quello detto la Galleria degli Uffizii, celebre per le statue venute dalla Villa Medici di Roma e per molti vasi ed antichità etrusche. V'ha inoltre un importante museo nel Palazzo Pitti.

In Ferrara, Pesaro e Bologna v'hanno piccole raccolte.

In Venezia sono importanti: la raccolta pubblica nella biblio-

teca di San Marco fatta coi monumenti presi da Roma e dalla Grecia, ed i Musei Nani, Grimani e Contarini. In Verona è notevole il Museo istallato da Scipione Maffei, ricco di cose etrusche e greche; come pure in Mantova il Museo Bottari, in Brescia il Mazzucchelliano, in Parma il palazzo Farnese ed in Torino il *Museum Taurinense*. Sono questi i più notevoli e ricchi Musei d'Italia, ma quello che senza dubbio è il più importante pei bronzi, pei dipinti, pei vasi e per le monete è il Museo Nazionale di Napoli.

La Francia ha moltissimi Musei, che negli ultimi decennii sono sorti nelle principali città, e ciò perchè questa nazione fra gli altri paesi di Europa ha maggior numero di monumenti patrii sparsi in diverse parti del suo suolo. Oltre agli avanzi di monumenti celtici, il sud della Francia è ricco di quelli anche romani, fra cui primeggiano belle opere di architettura e scultura con preziosi oggetti di bronzo, di altri metalli e di terracotta. Bisogna però distinguere i musei locali dai centrali. Quanto a questi ultimi, che hanno sede a Parigi, si debbono distinguere tre periodi di formazione. Il primo comincia all'epoca della Rivoluzione, prima della quale non v'era un Museo propriamente detto, perchè i monumenti erano sparsi nella villa e nei palazzi reali di Parigi e di Versailles. Dopo la Rivoluzione si fondò il Museo del Louvre colle rapine fatte da Napoleone I in Italia. Dopo la Restaurazione poi si fondò il *Musée Royal*. Sono inoltre importanti il *Gabinet des Médailles* e la raccolta *Durand*.

I Musei della Spagna sono pochi, poverissimi e poco conosciuti; soltanto in questi ultimi anni s'è potuto averne notizia per mezzo dei tedeschi. Il dotto archeologo Huebner, il quale ha dimorato per molti anni in Ispagna, al suo ritorno in Berlino ha fatte alcune pubblicazioni su quei Musei. Il più celebre dei musei moderni sia d'Europa che del mondo è senza dubbio il Museo Brittanico. L'Inghilterra ha un grande Museo Nazionale, nel quale oltre agli avanzi patrii, ha raccolti molti monumenti venuti dalla Grecia e da Roma; l'arte greca specialmente v'è rappresentata tutta sia nelle sue origini che nei varii periodi del

suo svolgimento. Esso comprende varie parti, tra cui sono principali; 1.° l'antica raccolta di Sloove; 2.° la raccolta di bronzi, utensili e vasi d Italia di Hamilton; 3.° i monumenti egiziani; 4.° la raccolta di Townley che comprende marmi e terracotte; 5.° la raccolta fatta in Atene da Lord Elgin; 6.° la raccolta di Payne-Knighst che comprende bronzi e gemme. V'hanno inoltre raccolte private, tra le quali sono notevoli quelle di Oxford.

Fino ai tempi del Winckelmann la Germania era povera di musei; con lui furono scoperte alle ricerche ed agli scavi sia la Grecia che l'Asia Minore ed allora i Musei cominciarono a divenire più importanti. Dresda è stata per lungo tempo il centro degli studi artistico-archeologici della Germania; il suo museo è ricco e formato in gran parte dei monumenti comperati e trasportati dalle ville dei principi Chigi ed Albani di Roma. La *Glyptoteca* di Monaco è formata da statue prese dai Barberini e dagli Albani di Roma ed è importante per parecchi monumenti presi nel 1840, quando si facevano gli scavi nell'isola di Egina e per una bella raccolta di vasi comperata dalla signora Murat. Meno importanti di questi due succennati sono quelli di Cassel o il *Fridericianum*, di Wien, di Braunschweig, di Hannover, Darmstad ed altri. Sopratutti è adorno di bei monumenti e di collezioni complete il Museo nuovo di Berlino. Prima del 1810 la capitale della Prussia ne era sfornita; tutti i monumenti dell'arte antica erano riposti nei palazzi reali di Berlino e nei sette castelli di Potsdam, luogo di villeggiatura della famiglia reale. Fu sotto Federico II il Grande che due italiani, Minutolo e Passalacqua, furono incaricati a disporveli. Notavansi quindi: 1.° nel castello reale una *camera di arte* con bronzi, gemme e monete che erano parte della raccolta Palatina; 2.° le statue nei castelli di Berlino, Potsdam e dei vicini luoghi di delizie; 3.° una raccolta di statue comprata da Federico II; 4.° le antichità egiziane; 5.° la raccolta dei vasi del Koller; 6.° il Museo Bartoldiano ricco di bronzi, di terracotte, di vasi, di vetri e paste. Ma nel 1820 Federico Guglielmo IV dispose che tutti questi monumenti fossero raccolti nell'*Accademia delle Arti* e disposti in un solo Museo in guisa che si studiassero, cioè con un ordine puramente

scientifico, tenendo conto della *materia*, delle *scuole* e delle *epoche* a cui appartengono. Hirt e Schenkel dirigevano queste raccolte, alle quali presero parte anche Humboldt, Niebhur, Rauch, Tieck, Wessen e Bunsen. Questo metodo scientifico d'ordinare i Musei, iniziato a Berlino, oggi s'imita in tutta quanta l'Europa ed è questa la pruova del progresso che gli studi archeologici hanno fatto in Germania.

Dal breve cenno finora fatto intorno all'origine ed allo sviluppo del Museo, sì par chiaro come ai dì nostri si sia giunto ad un concetto scientifico del medesimo, concetto che ebbe la sua culla nel museo tedesco. In Italia infatti ed in Inghilterra l'*antico* era oggetto di diletto artistico ed aristocratico; nel Vaticano di Roma era l'araldo di una potenza principesca; in Roma i monumenti dovevano servire per dare il tuono dell'antichità ellenica alla nuova potenza de'Papi. In Germania invece i monumenti servono ed a sè stessi ed alla storia dell'arte. Inoltre il museo tedesco rappresenta tutta quanta l'antichità. In quello di Londra infatti prevale l'*arte attica*, in Napoli quella della Campania, in Russia quella della Crimea, in Roma quella dello Impero. I musei tedeschi raccolgono tutte le arti e di tutti i tempi, tutti i paesi, e poichè non hanno sempre degli originali hanno delle copie, che rendono possibile uno studio serio. Nel nuovo Museo di Berlino si veggono moltissimi gessi tratti dalle opere plastiche ed innumerevoli litografie dai dipinti. Si possono per conseguenza studiare le statue di Fidia negli avanzi del Partenone, anche senza andare a Londra, si possono studiare in tante perfettissime copie tutti i vasi della ricchissima collezione di Napoli e così via di seguito per tutti i capilavori sparsi negli altri Musei d'Europa. È questo adunque il vero tipo del Museo moderno, perchè ha raggiunti tre scopi del più alto interesse: 1.° di servire alla scienza dell'Archeologia; 2.° di fare quello che la storia non può fare, rappresentar cioè e far possibilmente conoscere tutta la vita artistica dell'antichità, e 3.° finalmente di allontanare i moderni dal falso concetto dell'originalità e di farli camminare su quelle stesse tracce antiche, sulle quali è nata l'arte e la cultura moderna.

LEZIONE NONA

ESSENZA DELL'ARTE.

1.° Concetto dell'arte — 2.° Dell'elemento esterno di essa o della forma — 3.° Dell'elemento interno o dell'idea artistica. — 4.° Condizioni essenziali dell'arte. — 5° Del bello. — 6.° Sua sede — 7.° Definizione.

Dovendo entrare a discorrere lungamente della storia dell'arte e quindi della critica e dell'interpretazione dei varii monumenti, stimiamo opportuno far precedere alcune nozioni generali intorno all'essenza della medesima, alla sua divisione, all'oggetto di ciascuna delle diverse arti e alle leggi che le regolano. Non è nostra intenzione di entrare in quistioni filosofiche e molto meno di fare un trattato di estetica; vogliamo soltanto dare una introduzione generale, che possa servire in certa guisa a spianare la via non solo ad una parte della critica archeologica, quale è appunto la pura artistica, ma anche alla cognizione della tecnica antica. Facendo ciò non moviamo da principii preconcetti, ma da fatti, i quali sono di doppia specie: l'uomo psicologicamente considerato è l'opera stessa d'arte, e tanto l'uno che l'altra li esaminiamo specialmente negli antichi stessi e soprattutto nei Greci.

Questi avevano due parole per indicare l'arte, ed erano: μίμησις e τέχνη dal verbo τεύχω, che vale *fare, creare*. La parola μίμησις come è noto, vuol dire non solo imitazione, ma anche rappresentazione; sicchè l'arte, secondo i Greci, è un'attività, una rappresentazione, mediante la quale l'interno diviene esterno e l'uno e l'altro intimamente si compenetrano e si confondono. Ora ciò che distingue principalmente le arti che noi chiamiamo belle dalle altre dette utili o mestieri, sta appunto in questo, che nelle

utili lo scopo non è l'arte per sè, ma il fine pratico a cui tende l'artista, mentre nelle arti belle la rappresentazione è scopo a sè medesimo, il quale nè si vede di fuori, nè è di natura pratica.

Colla parola τέχνη poi, cioè creazione o preparazione, indicavano un lavoro, che mentre da una parte ha un fondamento reale nella natura, perchè rappresenta qualche cosa della medesima, dall'altra contiene in sè l'attività di colui che lavora. Inoltre questo secondo nome dell'arte vuol dire, che il rapporto tra l'interno e l'esterno, tra il rappresentante ed il rappresentato è così intimo ed immediato, che l'interno si confonde coll'esterno e la rappresentazione si svolge nello spirito. La lingua è un mezzo di riproduzione di idee, cioè dell'interno; l'opera artistica invece rappresenta immediatamente l'idea. Quindi è che Kant chiama vera rappresentazione quella propria dell'arte; perciò l'artista conosce la sua idea nella stessa opera d'arte. Nella parola μίμησις è il concetto dell'attività dello spirito in genere, ma ciò che fa propriamente l'arte è la creazione, e quindi la parola τέχνη che dinota rappresentante e rappresentato, cioè qualche cosa della fantasia dell'uomo che deve essere rappresentata, e qualche altra cosa di sensibile che deve rappresentare questo contenuto interno, è quella che esprime più perfettamente la sua essenza. L'arte adunque ha questi due elementi, l'esterno e l'interno, i quali sono congiunti nello spirito umano in guisa, che tutto ciò che esso produce e trasforma deve essere un fatto che rappresenti la compenetrazione dell'uno nell'altro.

L'elemento esterno nell'opera d'arte è una forma sensibile, la quale o può essere creata dalla fantasia, o presa puramente dalla natura. Nondimeno, come in questo caso lo stesso vedere o sentire ordinario sono anche opera della fantasia e specialmente nell'artista, così può dirsi che la fantasia è lo strumento principale della rappresentazione artistica rispetto alla forma. Da ciò si vede che non è molto esatta la distinzione delle arti in imitative e creative. La fantasia però interviene anche in un'altra attività concorrente alla creazione artistica. Infatti, dopo che si è creata la forma artistica, bisogna rappresentarla nella materia; nasce quindi la esecuzione, la quale anche essa partecipa dell'attività

fantastica. Sia che voi pigliate le leggi e le relazioni matematiche, sia che pigliate le leggi organiche che sono proprie della natura animale, e sopra queste leggi e relazioni creiate un'opera d'arte, avrete sempre una forma sensibile, cioè un elemento naturale, e allora soltanto avrete un'opera d'arte, quando questo elemento naturale sarà stato elaborato dalla fantasia dell'artista. Questo avviene, ad esempio, nella musica e nelle arti plastiche. Si badi però che, quando si parla di forme sensibili nell'opera di arte, non bisogna intenderle come le intendono i retori, che dicono ogni opera avere una *forma* e un *contenuto*, concependo l'una e l'altro come cose interamente distinte e separate. Questo è un modo di vedere falso e non va provato nelle arti plastiche, come andrebbe provato, ad esempio, nel dramma, in cui il pensiero sarebbe il contenuto, gli atti, le scene, i versi sarebbero la forma. Anche l'arte plastica ha il suo lato materiale; ma la sua forma esterna consiste nella incarnazione, nella sensibile rappresentazione di uno stadio, d'un sentimento, d'una condizione dello spirito umano mediante i fatti che ci sono posti dalla natura stessa.

La forma esterna, adunque, non è che l'espressione corrispondente ed adeguata dell'elemento interno, è il corpo di un'anima, la quale vive in quello e con lui si confonde. Quest'anima, questa vita ideale è ciò che noi chiamiamo idea artistica. Essa non è altro che uno stato, una disposizione od attività dell'anima umana, dalla quale parte la concezione d'una forma determinata. L'idea artistica non è quindi un concetto astratto, ma l'insieme necessario ed immediato di forma e di concetto; insomma una immagine indeterminata dello spirito, la quale è congiunta ad una viva sensazione, ad un sentimento profondo dell'anima, che predomina sempre. Prendete a comparare la musica d'un ditirambo ed un gruppo bacchico, o una scena delle feste di Bacco. L'idea estetica è la medesima; nondimeno quella che è rappresentata dal gruppo si può dire che sia la vera rappresentazione artistica, perchè in esso si confonde la disposizione di ciascun uomo rispetto a quella di tutto il gruppo; mentre nel ditirambo il pensiero e la rappresentazione non sono contemporanei, ma

ciascuno sta da sè individualmente. Esso è diviso in due tempi, da una parte si odono le parole e la musica, dall'altra si ha una sensazione diversa dalla percezione dell'idea contenuta nel ditirambo stesso.

Dalle considerazioni fatte sorgono due leggi o condizioni essenziali dell'arte. 1.ª La forma artistica per produrre nell'animo dello spettatore una sensazione o quel movimento analogo al suo carattere e che ad un tempo ha luogo in colui che crea l'opera d'arte, bisogna che osservi e rappresenti le relazioni matematiche e la forma della vita organica. Tale osservanza però non basta da sè sola per esprimere una vita interna, essa è soltanto un limite od una condizione della rappresentazione. Si richiede perciò una 2.ª condizione, ed è che l'anima sia commossa, e perchè sia disposta ad una sensazione vera, benefica, nobile, ha mestieri che la forma artistica sia bella. Il bello quindi è una idea, un principio, una condizione essenziale dell'arte, ma non è per questo il suo obbietto. Il bello non può essere rappresentato per sè, perchè esso non è nè la forma, nè l'assoluta idea artistica; è invece una condizione della sensazione e della rappresentazione o immagine dello spirito, le quali contribuiscono a formare l'idea artistica.

Il bello, come la natura stessa dell'uomo, è mistico, è un accordo di elementi opposti che nasce dal contrasto dello spirito e della materia, della sostanza e del fenomeno. È apparìscenza, eppure noi sappiamo che il contenuto è tutto; è obbiettivo, nel senso che sta tutto nell'opera d'arte, eppure questa sta in istretta relazione col soggetto artista; è una unità ed insieme una varietà; è indipendente, eppure sta in relazione con molte attività dello spirito, colla religione, colla morale, colla politica e con tutta la cultura umana. Il bello adunque è un mistero. Ma donde esso ha origine?— L'uomo, risultante di corpo e di intelligenza, è in un contrasto perenne riflettendo ed operando. Come intelligenza, egli si vede al disopra della natura e ne studia le leggi e le forze, come corpo poi offende queste leggi e vede che la natura è tanto varia, che egli non può comprenderla. Nasce quindi il contrasto. Egli cerca di ottenere la cogni-

zione dell'unità dell'essere, ma non la trova, o almeno quella che trova nella filosofia e nella religione non lo appaga tutto, specialmente in rapporto al senso. Cerca allora questo accordo nella natura esterna e specialmente nelle due opposte forme di lei, il piacevole ed il sublime; ma neppure queste l'appagano; la pace che vi trova è soltanto apparente. Infatti il piacevole lo conduce ai sensi, ed il sublime alla idea di un essere superiore, che egli non conosce e quindi ricade sotto il predominio dello spirito. Nasce perciò nell'uomo il bisogno ed il sentimento di una forma bella, o meglio il concetto del bello, cioè d'una qualche cosa, che stia in mezzo al piacevole ed al sublime e sia il loro accordo, d'una forma nella quale lo spirituale ed il materiale armonicamente si compenetrino. Soltanto in questa forma l'uomo trova appagato quel desiderio, quel bisogno di veder fuso il mondo esterno coll'interno. Nondimeno egli non trova in tutta la natura questa forma. In essa non ogni forma eccita nell'uomo il sentimento del bello, perchè non in ogni cosa egli vede una materia che si muove per un'anima, o quell'armonia di opposti elementi. I fiori, p. e., le pietre preziose, gli fanno piacere, ma non lo commovono; la volta dei cieli, i monti, le tempeste, tutti i fenomeni della natura lo innalzano ad una regione superiore, ma non gli procacciano quella sensazione piacevole, calma, serena che è propria del bello.

Considerate un mazzettino di fiori od una raccolta di pietre preziose, guardate un limpido ruscello che scende mormorando dall'alto d'una roccia, e voi sarete compiaciuti da questi fatti. Proverete dapprima un piacere a guardarli, ma esso è momentaneo e superficiale, mancagli qualche cosa che senta e che faccia sentire a voi pure; voi insomma vorreste vedere l'armonia tra il naturale ed il soprannaturale, tra il corporeo e lo spirituale. Il bello ed il sentimento di esso è possibile solo in una forma, in un fenomeno, in cui risiede un'anima, un contenuto. La sede del bello adunque dovrà trovarsi in un corpo che lo spirito anima e penetra non come qualche cosa di aggiunto, ma che nasce e si svolge col corpo stesso. Dalle quali considerazioni si fa chiaro, che fra tutte le forme della natura quella dell'uomo sia la più

atta a svegliare il sentimento del bello. Tutto è nell'uomo, corpo, vita, azioni, passioni, una esplicazione armonica dei sensi e dello spirito, della sostanza e del fenomeno.

Il corpo umano fa nascere il sentimento del bello, ma non ne è la sua vera sede, o almeno non è la forma che lo rappresenta. Infatti anche nell'uomo ricomparisce quel contrasto di cui sopra abbiamo parlato. Spesso o quasi sempre troviamo nella natura che ad un corpo bellissimo non corrisponde un'anima anche bella e che invaghisce e viceversa. Or, dai ragionamenti sinora fatti possiamo concludere questo: che il bello è una forma sensibile che sta come intermedia tra il piacevole ed il sublime; che questa forma è fino ad un certo punto il corpo umano, che è la figura perfetta per eccellenza; che esso non è il bello per sè, ma fa nascere il sentimento del bello; che questo è un prodotto artistico, è esso stesso una creazione dello spirito umano e della fantasia, è non qualche cosa che si trovi fuori dell'arte; e finalmente che è un difetto delle cose reali di non esser belle, come è un difetto delle cose belle di non esser reali.

Io so che i puri metafisici trovano questo principio un'eresia, perchè per essi il bello è un'idea innata dell'uomo, è un tipo che sta nello spirito umano e che cerca di riprodursi per mezzo delle opere d'arte. Di queste idee innate, di queste idee che non nascono dai sensi, noi non possiamo tener conto, perchè la vera scienza, la sperimentale o positiva non ci fornisce alcun mezzo, alcun criterio per conoscerle. Di modocchè ripetiamo che per noi il bello è qualche cosa di intimamente inerente all'opera d'arte; ciò che noi nella natura diciamo bello in fondo non è tale, perchè questo dovendo produrre nell'uomo l'armonia, non può trovarsi nella natura, contenendo anche questa il disaccordo in sè e non essendo perfetta. È soltanto l'uomo che nella sua fantasia può creare qnest'obbietto artistico, il quale può produrre in lui l'armonia e quindi il concetto del bello. Nè vale l'opporre quel principio estetico, che l'arte tanto è più bella quanto più si accosta alla natura; dappoichè non è certo la copia della natura che fa la bellezza artistica. E molto meno può valere quell'altro argomento opposto d'ordinario da certi estetici, che l'arte antica fu

grande perchè si accostò dippiù alla natura; noi invece diciamo che essa piuttosto fu ideale per eccellenza, e l'idea e la natura non si escludono mai. Noi non vogliamo negare il legame che passa tra la natura e l'arte, ma questa non deve aver quella come un assoluto modello: e chi volesse essere artista tenendosi solo strettamente a copiare la natura non sarebbe tale, ma soltanto un gretto realista che copia. Una vera riproduzione è inoltre impossibile, ed infatti i buoni artisti creano anche quando credono di copiare. La creazione artistica consiste nel riprodurre la natura nelle sue leggi fondamentali, organiche o inorganiche e questo è appunto un effetto della fantasia dell'artista, a cui la natura serve solo come ispirazione e come materia. L'artista deve dominare quella materia, egli deve comprendere la virtù intima e informatrice di essa e deve infonderla in un suo prodotto, altrimenti cade nel gretto naturalismo. Se disprezza la natura, la sua opera diventa manierata; la vera idealità consiste nell'armonia di tutte le forze naturali percepite e rappresentate nella purità e semplicità della loro essenza, senza essere turbate dalle condizioni esterne. Quindi l'ideale artistico è il vero bello, perchè esso ottiene l'armonia dei contrarii ed il piacere naturale dell'anima. Voi già sapete l'aneddoto che tutti i retori antichi narrano di Zeusi. Dovendo questi fare in Crotona la statua di Giunone, andò scegliendo da dieci o dodici donzelle le più belle parti del loro corpo e così formò la statua della dea che riuscì bellissima. Questo aneddoto che è ripetuto da tutti per dimostrare come il bello nell'arte si raggiunga coll'imitare il bello sparso nella natura, è un pregiudizio come tanti altri, che ripugna al vero concetto della creazione artistica. Quell'artista che volesse veramente tener questa via per produrre un'opera bella non riuscirebbe a fare che una mostruosità. L'artista deve vivere nella natura, ma egli deve creare di nuovo nel suo spirito ciò che vi vede e vi studia. La bellezza artistica perciò è la vera bellezza; essa si fonda nelle forme naturali, ma si eleva al disopra delle medesime; la vera sede del bello sta quindi nell'arte.

Concludendo, il bello adunque non è un tipo della nostra men-

te, non un fatto puramente naturale, ma una rappresentazione, una immagine che lo spirito crea mediante il lavoro dei sensi esterni e della fantasia sulla forma della natura. La fantasia quindi, questa facoltà plastica, questa magica forza dello spirito che lascia parere come esseri reali le immagini da lei create, guidata ed ispirata dalla realtà, è la vera creatrice del bello come dell'arte. Il bello adunque, non come qualche cosa o idea che sta da sè, ma come risultato della creazione fantastica, è l'obbietto dell'ispirazione e dell'entusiasmo dell'artista.

LEZIONE DECIMA

DIVISIONE DELL'ARTE.

1.° Ancora del bello e della creazione artistica. — 2.° Divisione dell'Arte. — 3.° Delle arti plastiche.

Vedemmo nella passata lezione che nell'uomo, per la sua doppia e contraria natura, spirituale e corporea, v'ha il bisogno di pervenire alla cognizione dell'unità del suo essere, unità che gli procura il piacere estetico, la pace, la calma dello spirito, la quale non potrebbe provare se si lasciasse dominare assolutamente o dalla natura o dallo spirito. Noi provammo essere nella natura umana due forme, che dànno apparentemente quel sentimento calmo che nasce dall'armonia dei suoi due elementi, cioè il piacevole ed il sublime; ma il primo perchè troppo prossimo al corpo spesso lo trascina alla brutalità; l'altro poi perchè lo eleva al disopra delle cose del mondo, la pone sovente sotto lo assoluto predominio dello spirito, quindi è che l'armonia non può essere raggiunta da queste due forme.

Vedemmo però che v'ha una terza forma, la quale sta in mezzo alle due prime e trovasi in tutto il mondo esterno, e questa è l'immagine ed il sentimento del bello. Ma l'uomo non trova il bello nella natura com'è; bensì la natura è l'occasione e l'obbietto della bellezza, non la bellezza stessa, perchè questa è creazione dell'uomo ed effetto della sua sensibilità, esperienza e fantasia. È dunque la fantasia che guardando nella natura ne ritrae l'idea del bello e fa che l'uomo ne acquisti l'immagine. Allora nasce in lui un secondo bisogno, quello cioè di riprodurre, d'incorporare questa immagine. La fantasia istruita e guidata dalla realtà gli crea l'idea e la forma artistica. Così è che l'arte o l'opera

d'arte è il prodotto di un doppio istinto: istinto del bello ed istinto di riprodurlo. Questi però sono puri e spirituali; ogni idea di utilità scomparisce da essi. La creazione artistica suppone adunque due elementi: l'uno subbiettivo nell'uomo, cioè la fantasia ed il sentimento che dànno l'immagine degli obbietti reali e quindi l'idea artistica, quella che per mezzo della fantasia stessa incorpora questa idea in una forma sensibile. L'altro elemento è puramente obbiettivo e sta nella natura. Gli obbietti percepiti dalla ragione divengono idea artistica mediante il sentimento e la fantasia, vale a dire che essi non vengono concepiti limitatamente e solo da un lato, ma nella loro totalità e purità; ond'è che il sentimento si confonde colla stessa realtà. Nella creazione artistica si contiene perciò l'essenza degli obbietti della natura nella loro vita intima, nella loro totalità e purità, mentre la creazione o l'idea scientifica è frastagliata dalle distrazioni delle proprietà e delle qualità. L'idea artistica per conseguenza è l'immagine dell'obbietto reale, ma sollevato dalla torbidezza degli elementi della realtà. In altre parole, penetrata e rischiarata dal calore dello spirito, è l'immagine dell'obbietto nell'armonia delle sue parti e condizioni, nella sua indipendenza da ogni influsso disturbatore, nella conciliazione degli opposti elementi da cui risulta. È questa l'idea totale, viva, perfetta che lo spirito riceve della sensazione delle cose esterne.

Se dunque il sentimento del bello nasce dalla natura dell'uomo, se la creazione artistica risulta da un lavorio della fantasia e dal sentimento della natura esteriore, ne nasce per conseguenza che vi saranno tante specie di produzioni dell'arte per quanti momenti vi sono nella creazione artistica. L'opera della fantasia non è determinata; essa fa rinascere gli obbietti della natura nello spirito, li fa rivivere in un modo perfetto, puro e senza quegli elementi perturbatori che entrano nella natura esteriore ad offuscare gli obbietti medesimi; essa ne perfeziona e ne rende sensibile la materia. Immaginate, ad esempio, l'Apollo del Belvedere e consideratene o l'espressione, o le parti del corpo, o l'atteggiamento, o il sentimento che esprime, e vi vedrete un concetto puro che i critici dicono molto bene un con-

cetto ideale. L'artista greco, nel fare quel lavoro prescelse gli elementi puri dall'uno e dall'altro uomo e ne formò l'Apollo. Questo intanto per i suoi speciali caratteri non si confonde nè coll'uomo comune, nè col Giove, nè col Nettuno, nè colle altre divinità; la qual cosa si ha perchè la fantasia ha preso tutto l'ideale e ne ha formato l'Apollo. Essa adunque lavorando sugli obbietti della natura, deve rivolgersi agli elementi in cui l'obbietto vive, lo deve far rinascere e per farlo apparire in tutta la sua forza e vita deve aggiungervi tanto dagli altri elementi che possa farlo meglio vivere. In ogni opera d'arte v'ha dunque un elemento della natura predominante che dà al tutto un tuono, un colore, un carattere. Di qui sorgono le diverse specie di arte. Questi elementi non sono quelli del mondo intero e reale, nè le materie chimiche fondamentali; sono invece gli elementi delle cose relativamente alla loro appariscenza, cioè il tempo, lo spazio e la vita. Ora, a vedere in che modo nascono le diverse specie di arte, non sarà inutile di servirci d'un processo empirico, di riferire un esempio che in certa guisa ci porrà sott'occhio il lavorio vario della creazione artistica.

Immaginate d'essere in una campagna; fissate su di essa solamente i vostri sguardi ed escludete tutto ciò che possa aver relazione alla vita o al suono, che producono i diversi elementi che ci sono; non ascoltate quindi il mormorio di un fiume che scorre, il soffiar del vento, lo stormire degli alberi, il belare degli armenti o il canto degli uccelli ecc.; fate pure in guisa che il vostro odorato non percepisca nulla. Ebbene, avverrà che rimanendo attiva solamente la vista, voi avrete l'immagine pura dello spazio, cioè una figura composta di una superficie e di diverse linee, una figura circoscritta d'intorno in cui si veggono la luce, i colori e le ombre. Ma, cangiate l'esercizio dei vostri sensi, chiudete cioè gli occhi e non guardate più la campagna, nè la sua estensione; allora ne ascolterete il movimento della vita, il mormorar del fiume, il canto degli uccelli, lo stormire delle foglie ed il piccolo soffio dell'aria in cui si confondono dolcemente tutti questi suoni, ed avrete l'immagine pura del tempo, cioè una misura, un movimento, una successione di suoni. Da ultimo

eliminate da voi tutto ciò che è relativo alla vista ed all'udito, congiungete nella vostra mente le cognizioni che vi vengono dall'avere osservato lo spazio ed il tempo; immaginate un tutto che sia fornito di colori e di forme, di suoni e di movimenti, ed allora avrete bella e compiuta l'immagine della vita. Tutto ciò che noi apprendiamo con altri sensi, non ci dà il fenomeno nella sua conservazione ed appariscenza e quindi nella sua bellezza.

Nondimeno, queste forme prese così come sono in natura, non ci dànno la bellezza, perchè la memoria della vita è oscura e confusa, l'immagine dello spazio è senza vita e quella del tempo non ha complesso. Ora, l'arte deve concepire lo spazio, il tempo e la vita come materie ripiene, come forze nelle quali la fantasia si addentri e da cui possa cavare le immagini. Essa deve rappresentare lo spazio in tale riempimento, che vi si veda lo svolgimento successivo della vita, la forza e la importanza delle cose, deve concepire il tempo così che vi si scorga una separazione e limitazione corporale; e così anche deve concepire la vita nello spazio e nel tempo. In tal guisa lo spazio diventa corporeità ed i mezzi della sua rappresentazione sono le leggi delle dimensioni, le relazioni della luce, dei colori e delle ombre. Il tempo si manifesta nel suono che emana dalle stesse cose. L'immagine della vita diviene appariscente nella lingua, in cui la forza delle cose e del pensiero, della natura e dello spirito appaiono fuse. L'arte adunque riposa nella pura separazione di questi due elementi della natura, e con questa separazione essa evita la lotta reale della forza, che distrugge le cose. Essa deve limitarsi in uno di questi elementi e dominarne le leggi. Ora da questi tre processi distinti nascono tre diverse categorie di arte.

Dall'elemento dello spazio e della natura risultano le arti figurate o del disegno; dall'elemento del tempo e del suono, la musica; dalla vita e dalla lingua, la poesia e in genere la letteratura. La figura che si limita e costringe nello spazio e si mostra colla luce e colle ombre è obbietto delle arti del disegno o altrimenti dette anche plastiche, dandosi un significato ampio a

questa parola. La forma che incarna la musica è nel tempo, il quale apparisce coi movimenti e coi suoni; il tuono musicale riposa sulla imitazione della celerità delle vibrazioni del corpo suonante ed esprime un' idea artistica col seguito e colla congiunzione di vibrazioni piane o celeri. Finalmente la poesia con tutte le diverse forme in cui si manifesta risulta dalle sensazioni e dalle idee di tutta la vita. Vi è finalmente un' arte che si esercita nello spazio e nel tempo insieme, che congiunge al movimento la qualità dello stesso, e questa è la mimica; la materia sua è l' uomo, come suoi mezzi di rappresentazione sono i gesti, movimenti della persona ed il ritmo.

La bellezza artistica, come appare dalle cose fin qui esposte, consiste nel conservare pure le materie fondamentali ed elementari della natura, in cui riposa l' arte. Ciascun' arte ha inoltre delle proprietà speciali; così la plastica si distingue per la tranquillità o la pace; la musica pel movimento e l'interiorità che tende ad esternarsi; la poesia per la forza e l'efficacia. Però ogni arte deve avere in se la forza di far sue le prerogative delle altre. Rispetto alle arti nello spazio è a notare questo, che esse, quantunque abbiano quello per elemento essenziale, pure non rappresentano soltanto e veramente la grandezza aritmetica pura le sole qualità e i valori dei corpi o la sola quantità, come nella musica. Infatti tutto ciò che è nello spazio è anche figura, ci si presenta cioè quantitativamente e qualitativamente determinato. V'ha quindi nelle arti del disegno due mezzi per rappresentare, la forma corporea determinata geometricamente e la forma organica congiunta all'immagine della vita. Di qui segue una divisione di quelle in due gruppi distinti fra di loro.

Primamente la forma geometrica può divenire forma artistica, la quale però non è puramente estetica, perchè quasi sempre è legata ai bisogni dell' uomo. Questa forma artistica comprende diverse arti, le quali hanno come mezzo comune di rappresentazione le qualità geometriche inerenti alla materia di cui si servono, ed esse sono l'arte di fabbricar vasi ed utensili, di edificare case, templi e teatri. Il nome generale che le comprende tutte è Tecnica o Tectonica, in cima alla quale sta l'architettura.

Parrebbe a prima giunta che quest'arte non potesse rappresentare una idea, un sentimento, e tanto più perchè l'arte, specialmente presso gli antichi, riconosce il suo obbietto nella natura organica e specialmente nell'uomo che è organismo completo. Nondimeno questa incapacità è apparente, appunto perchè il lato estetico dell'architettura è molto riposto, è quasi oscurato dalle leggi inorganiche che vi predominano e non si lascia comprendere che con molta riflessione. Essa insomma parla meno delle altre al cuore e alla fantasia. E noi dimostremo in seguito che, quantunque essa non rappresenti l'organismo della natura, pure si può sollevare al disopra dell'utile dello scopo pratico. La forma d'un tempio può contenere un concetto che sia al di sopra delle stesse linee architettoniche, quantunque sia più astratta di quello che ci potrebbe rappresentare una pittura od una scultura. Non pertanto nelle arti del disegno v'ha una scala discendente, e quella che meno può rappresentare il sentimento è l'architettura, mentre la scultura e la pittura dispongono di tutti i mezzi atti a raggiungere questo fine.

La forma organica poi che riposa propriamente in tutta la svariata vita vegetale, è materia d'un altra serie di arti, le quali sono in un certo modo imitative, perchè riposano nello studio della natura. Diconsi anche arti per eccellenza, perchè la bellezza in esse è immediatamente côlta ed incarnata. La forma organica però non si ha dalla sola esperienza, la quale ce la porge imperfetta; è data insieme dalla creazione e dall'entusiasmo artistico fondato sullo studio della natura. Queste arti sono due: la plastica in senso stretto o scultura, che rappresenta le forme organiche stereometricamente, e la grafica o pittura, che rappresenta le forme del corpo colle ombre e colla luce su di una superficie qualsiasi.

Nelle prossime lezioni parleremo dei caratteri e della natura speciale di ciascuna di queste arti, incominciando dall'architettura.

LEZIONE DECIMAPRIMA

DELL' ARCHITETTURA IN GENERE.

1.° Introduzione.—2.° Primitiva indeterminatezza dell'architettura rispetto alle altre arti e sua progressiva specificazione presso i Greci. — 3.° Dell'essenza dell'architettura e del simbolo secondo gli estetici metafisici. — 4.° Della sua essenza secondo i matematici.

Nella passata lezione trattammo della divisione dell'arte e classificammo nella serie delle arti che rappresentano lo spazio, la pittura, la scultura e l'architettura. Ora fa d'uopo ragionare di ciascuna di queste partitamente, perchè nel corso della loro storia, che esporremo dopo la Propedeutica, occorrerà spesse volte di nominare le parti tecniche, la materia e la forma loro, la intelligenza delle quali sarebbe impossibile senza questa introduzione generale.

Prima fra le arti che rappresentano nello spazio trovammo la Tectonica che ha due qualità speciali: l'una, di mirare ad uno scopo utile della vita, e l'altra di rappresentare una idea artistica. Per conoscere adunque la sua essenza, bisogna vedere dapprima dove risieda il suo carattere speciale come arte e quindi come essa rappresenti forme inorganiche, quale siano la materia, le forme che vi dà la mano dell'uomo e quali gli scopi speciali che determinano le singole specie di edifizii. Se non che, a procedere con ordine e con chiarezza in questo esame, gioverà molto occuparsi di ciascuna delle arti tectoniche particolarmente.

Prima di ogni altro ci si presenta la più ampia, difficile e importante delle arti tectoniche, l'architettura, ad intender bene

il concetto della quale, ci sarà di non piccolo giovamento esaminare quello che ne ebbero gli stessi antichi. Quando i Greci volevano dinotare in generale l'operosità dello spirito umano diretto ad imprimere in una materia una idea artistica, a darle cioè l'impronta dello spirito umano, usavano la parola τέχνη che vale come vedemmo operosità, creazione. Avevano inoltre la voce τεχνίτης, l'operatore, preparatore, artista e τέχνασμα che significa il prodotto dell'attività umana, cioè l'opera d'arte già compiuta. Tectonica è l'arte e il mestiere dei tectoni, che erano quelli che lavoravano in materie plastiche ed i loro prodotti o erano edifizii od oggetti mobili. Però l'arte, così come semplice τέχνη, era ancora l'arte in generale ed indeterminata; in lei non si distinguevano ancora nè la scultura, nè la pittura, nè l'architettura; molto meno distinguevansi poi nella classe dei tectoni il fabbro od il meccanico, l'artista nobile ed il falegname. Le parole succennate ci rivelano soltanto un fatto, cioè l'origine comune di tutte le arti e tutti i mestieri, ed inoltre che le arti belle a differenza delle utili sorgono in Grecia come mestieri ed operosità materiale diretta ad uno scopo pratico della vita umana. Nei poemi Omerici, infatti, non troviamo alcuna distinzione nè per gli architetti, nè per alcun'altra specie di artisti. Tectono è chiamato tanto l'architetto, quanto l'ingegnere, sia il falegname che il fabbro ferraio, sia colui che fa le macchine da guerra per difendere le mura della città assediata, che il lavoratore degli utensili privati, sia lo scultore che il pittore. In origine non v'era neppure la distinzione tra la invenzione e l'esecuzione, e spesso confondevasi in una persona sola il pittore e lo scultore. In seguito, quando ciascun'arte utile si separò dalle altre, quello che era scopo pratico non solo disparve, ma soggiacque pure a qualche cosa di elevato e soggettivo, si congiunse cioè all'elemento creativo, al bello artistico. Allora il tectone divenne colui che inventava e faceva il piano dell'opera e fu detto *tectonarca* o architetto (τεκτόναρχος, ἀρχιτέκτων *architectus*) che vuol dire direttore d'un lavoro tectonico; allora fu che avvenne pure la divisione e la diversa denominazione delle arti, fra le quali prese posto quella fondata sulle forme tettoniche che fu detta architet-

tonica o architettura (ἀρχιτεκτονική, *architectura*). Essa cioè divenne quell'arte, la quale, usando dei corpi plastici, li trasforma in guisa, che essi constino da un lato di un elemento col quale servano ai bisogni della vita, e dall'altro possono con le leggi che incarnano rappresentare un sentimento, uno stato dell'animo umano alla stessa guisa che la pittura e la scultura. Vitruvio ci dà un compendio dell'architettura in questo secondario valore, che le si dava nell'antichità; il suo libro è una raccolta di teoriche, secondo le quali l'architetto deve fare ogni costruzione in città ed in campagna, strade, acquedotti ed altre opere sia meccaniche che fisiche. Ai tempi a cui si riferisce la trattazione di Vitruvio era dunque già avvenuta la divisione e la distinzione di tutte le arti.

Oltre a ciò, la primitiva confusione delle arti presso gli antichi mette radice in un altro fatto, che cioè tutte quante in Grecia sorgono come mezzo del culto e della religione. Difatti la prima opera della scultura fu un dio, fu l'idolo, come la prima opera dell'architettura furono i tempii dedicati alle divinità. Non è a negare che in Grecia molto prima del tempio siansi costruite e case e le così dette mura ciclopiche, che sono il più antico monumento dell'architettura; ma in questo periodo non esisteva vera arte architettonica, la quale sorge col tempio, perchè è questo il luogo dove abita la divinità e dove si raccolgono i fedeli. Sorgono quindi i diversi ordini dell'architettura e le varie specie di tempii, che corrispondono al carattere dei numi ed allo spirito che si dà ad essi secondo il tempo in cui si vive. Fu per questo processo che l'arte, dapprima unica o confusa presso i Greci, si divise nelle varie sue specie e l'architettura, la quale in origine non distinguevasi dalla stessa tectonica, col tempo divenne un'arte speciale e tutta d'invenzione, separata dalla esecuzione.

Ragionando di essa sotto i due rapporti di sopra accennati, la prima quistione che naturalmente si presenta è di sapere come essa esprima quella idea artistica, quella bellezza che noi abbiamo dimostrato essere la parte più essenziale di ogni opera d'arte. Gli estetici hanno voluto penetrare nell'essenza dell'ar-

chitettura e l'hanno molto studiata per conoscerne il carattere; ma a comprendere in che sia riposto ed in qual modo possa rappresentarsi il bello in lei, sono partiti da un principio che certamente non conduce a risultati soddisfacenti. Essi dunque hanno preso e stabilito come principio dell'arte soltanto *la imitazione della natura*, la quale hanno detto trovarsi in alcune arti ed in altre no. La poesia, la scultura, la pittura e la musica sembrarono essere una vera imitazione di oggetti reali, l'architettura non esser tale; si fece quindi la distinzione delle arti coll'appellare la scultura e la pittura *arti imitative* e l'architettura *non imitativa*. Si disse anzi che per quest'ultima la bellezza si riduceva alle relazioni della misura, e si cercò la piacevole impressione che alla nostra anima fanno certe misure e per ispiegare ciò si fecero mille ipotesi. L'origine di questo errore sta nell'avere esagerato il fatto dell'imitazione. Come tutte le arti rappresentano appariscenze, fenomeni naturali, i quali riposano sopra leggi della natura che l'uomo apprende per mezzo dell'esperienza, così tutte le arti si possono dire *imitative*. Nel collocare, ad esempio, le pietre per un edifizio, come nell'accordare i suoni l'uomo segue delle esperienze fatte sulla natura; se poi queste esperienze si vogliono elevare a principii e si vogliono dire leggi e si vuole affermare che queste arti non seguono la natura ma le leggi, allora si potrebbe dire lo stesso della scultura e della pittura, perchè l'essere il corpo umano formato d'una guisa e non d'un'altra, l'avere certe azioni degli effetti morali o materiali, sono altrettanti leggi. La differenza quindi starebbe in ciò, che le leggi del *tempo* e dello *spazio*, cioè della natura inorganica ed inanimata, sono più facili a comprendersi di quelle che si vedono nella natura animata. La legge sul corpo umano, perchè esso è formato diversamente secondo l'età ed il sesso, è difficile a vedersi; le curve nelle forme della figura umana non sono state ancora determinate matematicamente. La scultura e la pittura apparentemente mostrano di fondarsi sulla imitazione della natura organica, perchè sembra che la seguano nelle leggi più interiori, mentre non ne imitano che l'esteriore.

Nella natura organica, infatti, lo scheletro della legge è invi-

luppato dalla vita che ha diverse manifestazioni esterne; quindi l'artista più facilmente copia la natura, senza aver bisogno di ricorrere alle leggi matematiche della costruzione del corpo. Le arti imitative adunque dànno un carattere individuale e la differenza che passa tra queste e le altre non imitative è più pratica che teorica. La quale finalmente potrebbe ridursi a questa: che la scultura e la pittura imitano la natura organica, cioè gli obbietti reali e nelle leggi e nelle forme, mentre l'architettura imita la natura inorganica soltanto nelle sue regole e nelle sue leggi; quelle imitano il lato più estrinseco, questa il lato più intrinseco della natura. Tutte però imitano ed è per questo erronea la distinzione che gli estetici fecero, quando dissero arti imitative la scultura e pittura e non imitativa l'architettura.

Quando gli estetici videro abbattùto questo lor modo di vedere, vollero trovare il carattere e il principio estetico dell'architettura in tutt'altro che non fosse stato quello della imitazione, e ne trovarono varii che qui esamineremo.

Il primo mezzo a cui ricorsero è il simbolo, e dissero che l'architettura è un'arte simbolica per eccellenza, che le sue relazioni matematiche accennano a profonde verità delle cose divine e che esse parte volontariamente e parte involontariamente sono adoperate a questo scopo. L'architettura quindi, secondo questo principio, lavora e ricostruisce le materie ed i corpi inorganici, ma con un'idea preconcetta, esse cioè debbono contenere e rappresentare una idea che accenni alla natura superiore. Quindi è avvenuto che anche degli estetici di gran fama si sono messi a dare delle spiegazioni simboliche delle forme dell'architettura. Hanno detto, per esempio, che l'angolo retto, cioè la congiunzione della linea perpendicolare colla orizzontale, è simbolo di Dio e del mondo esterno, ed il punto di congiunzione di queste due linee o termini indica il punto in cui s'intersecano la divinità e la creazione. Hanno detto che il cerchio è perfetto e che essendo tale rappresenta Dio e la perfezione in sè; ed inoltre che il triangolo che si trova nei frontoni dei templi, quei frontoni che sono membri essenziali di ogni opera architettonica, rappresentano la divinità o Trinità e che l'angolo superiore, cioè quello che è

in cima, rappresenta Dio in essenza; il corpo, il dado la cui superficiale è un quadrato, è l'immagine dell'anima, ed altre simili spiegazioni simboliche.

V'è stato poi un secondo modo di vedere. S'è detto che l'architettura o meglio tutte le opere architettoniche non sono che un segno della natura esteriore, come simbolo di una idea divina. Si è voluto così esaminare il tempio greco e si è detto che in esso l'architetto abbia voluto rappresentare o copiare queste o quelle parti della natura. Si è affermato quindi che le colonne rappresentino i monti, che la volta o il tetto del tempio rappresenti il cielo, i frontoni la superficie dei monti e così via via discorrendo.

Ora, ognuno intende ch'ei significa abbassare quelle idee, il credere che esse possano essere rappresentate da forme così materiali e così povere, anzi così accidentali nella natura, quali sono l'angolo retto ed il triangolo. Inoltre è legge naturale e carattere speciale del simbolo, che esso sia un'opera libera della mente ed un effetto della riflessione umana. Ora le forme matematiche su cui riposa l'architettura sono prescritte dalla natura stessa, e quindi l'uomo nel servirsene non potè essere guidato da idee preconcette; oppure bisognerebbe dire che, secondo quella opinione, la natura stessa sia tutta quanta un simbolo e che le arti che si fondano su di essa siano tutte quante simboliche. Ma questo, come è chiaro, significherebbe non fare una scienza, ma sibbene una mitologia dell'arte. Quest'idea simbolica, difatti, non era venuta, nè poteva mai venire in mente ai primi costruttori delle opere d'architettura. Il simbolo essendo, come abbiamo detto, un prodotto della riflessione e della critica interna rispetto alla natura esterna, non può essere creato nè dall'artista, nè dall'arte. Questo poteva avvenire nella plastica più facilmente che nell'architettura. In Grecia per raffigurare il dio del canto rappresentavasi un giovinetto che aveva tutte le qualità gli attributi e tutti i caratteri d'un cantore. Nel gruppo del Toro Farnese che è in questo Museo, è rappresentato il monte Citerone su cui è il toro, v'è poi anche la Circe, ai piedi del monte, v'è il Dio protettore di esso ed intorno vi sono altri sim-

boli ed animali che indicano la natura ora boscosa ed ora coltivabile del monte stesso. Ora perchè l'architetto potesse fare questo stesso in una sua opera, perchè cioè potesse improntare l'idea con un simbolo, bisognerebbe che riflettesse sul concetto della divinità e che lo rappresentasse con quei mezzi di cui egli si serve. Ma questo è il lavoro mentale che l'architetto non fa mai. Infatti le forme architettoniche sono essenziali e quindi l'architetto non può che valersi di queste, senza essere obbligato punto ad esprimere con esse una idea preconcetta. Immaginate, ad esempio, la colonna; essa può essere più o meno bella, con più o meno ornati, appartenente ad un ordine più che ad un altro, con forme più o meno accessorie al capitello; ma essa deve raggiungere il suo vero scopo, cioè quello di sostenere il tetto, senza aver punto l'obbligo di essere simbolica o rappresentare una idea superiore. La colonna, essendo forza di sostegno, deve sorreggere un edifizio, deve conservarsi nel mezzo tra la legge di gravità della volta e la legge della repulsione che è essa medesima. Ora, quando nella colonna s'è voluto vedere un concetto simbolico od una rappresentazione di idee superiori, non si è fatto che pensare arbitrariamente, mentre la colonna non rappresenta che il sostegno ed è qualche cosa che esiste in natura, e che l'architetto non può non applicare nella sua opera. Finalmente un ultimo argomento contro il simbolismo dell'architettura è questo, che anche posta questa relazione simbolica, ciò non forma ancora l'arte o il principio estetico dell'architettura, che noi andiamo cercando.

Se non che, anche in questo modo di spiegare l'architettura, v'ha qualche cosa di vero, ed è la importanza ed il significato che in essa si dà alle forme matematiche, determinandole come una condizione essenziale a cui segue la bellezza in quell'arte. Non è già che la bellezza risieda propriamente in loro, ma esse sono la sua condizione, sono le leggi secondo le quali nella natura inorganica è ristabilito l'ordine, leggi che nella realtà sono oscurate nella natura organica. Esse formano la misura a cui segue la bellezza. Benchè adunque la essenza dell' architettura non possa stare nel simbolo, pure essa alle forme mate-

matiche aggiunge qualche impronta od espressione dello spirito umano.

Un'altra opinione od un' altra maniera di spiegare l'essenza e la bellezza speciale dell'architettura è quella propria degli architetti e dei matematici, i quali dicono che la bellezza di qualsiasi opera architettonica risieda nella rispondenza delle parti fra di loro e delle parti col tutto. Ogni edifizio ha indubitatamente uno scopo, come la casa, il tempio, il teatro, ecc. Ora, secondo questa opinione, ciascuno dei suddetti edifizii in tanto è bello, in quanto ciascuno dei membri raggiunge il suo scopo speciale ed inoltre essi corrispondono allo scopo generale del tutto; così le colonne debbono essere tali, che portino su di loro l'intravatura, questa deve raggiungere le colonne e portare il tetto, e così via via. Quest'ordine delle parti in guisa che niuna sia inutile e ciascuna abbia stretta relazione colle altre, costituirebbe la bellezza delle opere architettoniche. Secondo questo modo di vedere, tutti gli ornati, che sono pure una parte tanto bella dell'architettura, non dovrebbero appartenere agli edifizii, non avrebbero ragioni di essere e sarebbero giudicabili soltanto dal lato dell'utilità. Infatti, secondo i matematici il cornicione dell'edifizio e le tettoie delle finestre, debbono essere qualche cosa che adorna la prospettiva, ma debbono pure impedire l'entrare delle piogge per i vani dello edifizio; così pure i membri dell'intravatura e del cornicione debbono adornare, ma insieme produrre un alleggerimento al peso architettonico ecc. ecc. Ogni altro ornato inutile dovrebbe essere omesso qualunque siasi la sua bellezza.

Come chiaramenne si vede, così non si spiega il vero carattere dell'architettura, la quale sarebbe ridotta ad uno stile nudo, duro, senza sentimento, che non rappresenta una idea artistica, ad uno stile il quale in pratica non è mai osservato o essendolo, non sarebbe certo bello. Inoltre, queste rispondenze delle parti fra di loro e col tutto è indubitatamente una legge di natura, che, come nelle forme matematiche, apparisce chiaramente nella natura inorganica non solo, ma anche nell'organica, giacchè la si osserva anche nella scultura e nella

pittura e persino nel corpo umano, nella struttura del quale v'ha una rispondenza delle membra fra di loro e col tutto. V'ha soltanto una differenza, ed è che nella natura organica le relazioni e le forme secondo le leggi della gravità e della rispondenza sono fatte dalla natura stessa, mentre nell'architettura che tratta la natura inorganica sono prese dalla esperienza dell'uomo. Nel fondo adunque le leggi delle due nature sono le stesse e se esse siano puramente copiate ovvero studiate non fa differenza alcuna. La differenza tra la natura organica ed inorganica qui è la stessa che vedemmo di sopra, cioè che nella inorganica le leggi fondamentali appariscono più chiaramente perchè non sono disturbate dalla vita. La rispondenza delle parti col tutto e fra di loro non è adunque la essenza, nè la sede del bello nell'architettura e questo bello comincia dove quella finisce.

Premessa la critica delle opinioni degli estetici e dei matematici, fermiamoci ora alquanto a studiare sotto altro punto di vista l'essenza di quest'arte.

LEZIONE DECIMASECONDA

CONTINUAZIONE.

1.° Ancora dell'essenza dell'arte e della imitazione. — 2.° In che questa debba consistere. — 3.° Definizione dell'opera d'arte. — 4.° Applicazione all'architettura. — 5.° Suoi caratteri speciali. — 6.° Suo carattere generale e nazionale. — 7.° Conclusione.

Il risultato delle osservazioni che facemmo nella lezione passata sulla essenza dell'architettura fu affatto negativo. Dicemmo che la vera essenza di quest'arte non consiste nè nel simbolo, nè nella rispondenza delle parti col tutto e delle medesime fra di loro. In che dunque è riposto il suo carattere come arte? Perchè si possa rispondere adeguatamente a questa domanda, non sarà inutile ritornare alquanto sull'arte in genere ed insistere sul principio dell'imitazione della natura, tanto più che queste considerazioni ci risparmieranno di fare la stessa quistione nelle lezioni che seguiranno sulla scultura e sulla pittura.

L'imitazione perfetta della natura non può essere lo scopo vero dell'arte. Sembra che la poesia, la scultura e la pittura abbiano per iscopo questa imitazione, e che ogni loro opera in tanto sia bella, in quanto imiti il più compiutamente che sia possibile la natura. In queste arti, difatti, si imita la natura fisica e morale, l'organica e l'inorganica, come nel paesaggio e nelle descrizioni dei luoghi e dei fatti; e se ci mettiamo innanzi ad un dipinto od a leggere una scena d'un dramma, sogliamo dire che non è bello quel punto del quadro, che non sia bella quella scena

del dramma, perchè vi troviamo linee, caratteri e movimenti che in natura non esistono. In tutte e tre quelle arti noi vogliamo vedere uomini e cose come essi sono in realtà e misuriamo o giudichiamo il pregio d'un lavoro dalla più o meno perfetta imitazione della natura reale. E questo giudizio è spesse volte confermato dall'esempio degli artisti di gran fama. Studiando la loro vita vi si osservano due epoche distinte: la prima è l'epoca giovine, originale, creatrice, come quella del Raffaello e del Michelangelo, la quale s'accosta più alla natura; la seconda è manierata, se ne discosta dippiù e perciò dicesi epoca di decadenza. Prendete ad esaminare le opere del Michelangelo; quelle della prima epoca hanno tutte questo carattere dell'originalità rispetto all'imitazione della natura; ma se osservate le opere posteriori, vi vedete quasi la decadenza, cioè una certa maniera nel fare, un dimenticare lo studio della natura, una insistenza in un certo modo di concepire e eseguire, che potrebbero ben dirsi affettazioni. Le stesse scuole non cadono e si corrompono che discostandosi appunto dalla natura. Così i seguaci di Michelangelo segnano una decadenza nella scultura, perchè essi non percorsero il circolo naturale, ma si tennero alle opere del maestro e solamente a quelle della seconda epoca di lui; in guisa che nelle opere loro si vede una esagerazione nei muscoli e nei movimenti ed una affettazione, che ha riscontro soltanto nelle ultime principali statue di Michelangelo. Simili altri esempii si potrebbero facilmente trovare nella scuola dei Veneziani, nella letteratura latina all'epoca dell'Impero ed in quella di Francia ai tempi di Luigi XIV.

Ei non si può, però, stabilire come principio assoluto, che le opere d'arte siano assolutamente belle, quando si accostino alla natura, nè che la pura imitazione produca la vera bellezza. Se ciò fosse vero, le forme esterne nella scultura e la fotografia nella pittura, sarebbero opere d'arte, perchè esse rappresentano veri oggetti naturali. Così pure la stenografia in un processo delle Corti d'Assisie sarebbe un'altra opera d'arte, perchè come in un dramma si veggono svolgere caratteri e sentimenti, così in un processo criminale si vedrebbero gli stessi. Senza dubbio una

forma esterna, una fotografia ed un processo possono rappresentare varii lati della natura, ma pur nondimeno niuno oserebbe affermare che essi sono tante opere d'arte. Inoltre v'ha delle arti che non debbono imitare perfettamente la natura, altrimenti non sono belle. Così la scultura è semplice ed è bella pel colore uniforme del marmo e del bronzo, il quale non fa distinguere il nudo. Eppure la bellezza è maggiore che in quelle statue che sono vestite, ed anzi in queste v'ha bruttezza. Quest'arte non può ammettere colori ed il suo bello sta appunto nel distacco tra il nudo e quell'altra parte del corpo, che è coperto dell'abito. Difatti non è mai piaciuta una statua o colorata o dipinta. Gli antichi, è vero, avevano una scultura policroma, adoperavano cioè dei colori, e Fidia e Prassitele e Policleto se ne servirono e noi nel nostro Museo Nazionale abbiamo un esempio di statue antiche dipinte specialmente nella piccola *Diana arcaica* trovata a Pompei. Altrove vedremo le ragioni dell'uso di questi colori presso gli antichi e il modo che seguivasi; ma osserviamo fin da ora che essi non colorivano mai il nudo, ma i panneggiamenti e altri ornati nè per ragioni di bellezza.

Questo fatto si può riscontrare anche in un dramma. Come si spiega infatti che in esso la forma ritmica è più bella della prosaica? Se la imitazione della natura fosse il bello, allora dovremmo vedere i personaggi parlare in prosa, cioè come si parla naturalmente; eppure non è così, perchè è più bella la poesia. Nella letteratura drammatica il periodo classico dei Greci, degli Spagnuoli, degli Italiani, degli Inglesi, dei Francesi e dei Tedeschi è stato quello in cui i personaggi non parlano come si parla nella vita reale. Nella famosa tragedia dell'Ifigenia del Goethe si ha il più chiaro esempio di questo fatto. Egli la scrisse in Italia nello spazio di poche settimane e la compose in prosa. Nondimeno il famoso poeta s'avvide ben presto che non era questa la forma che conveniva per trattare la tragedia e specialmente quell'importantissimo argomento greco; fu allora che egli la ridusse in poesia, ed oggi comparando la prima e la seconda tragedia si vede come le sue bellezze si riproducono nel verso più che nella prosa.

Nondimeno la imitazione è fondamento dell'arte, benchè debba essere determinata; vuol dire adunque che negli oggetti della natura bisogna imitare qualche cosa particolare, giammai il tutto. Or bene, questo qualche cosa sono i rapporti e le dipendenze reciproche delle parti. Immaginate, ad esempio, di voler ritrarre un uomo sopra una tela; se lo ritrarrete perfettamente come egli è, voi avrete un ritratto, una copia fedele della sua medesima natura. Ma il ritratto è esso un'opera d'arte? Indubitatamente i ritratti hanno un valore artistico, ma questo non è un valore loro proprio che nasce dalla creazione artistica. Quando dunque si vuol ritrarre l'uomo come mezzo per esprimere un concetto, una idea artistica; allora non si copierà tutto l'uomo, ma si imiterà dal vero l'insieme dei rapporti sui quali sono legate le parti; donde seguiranno due leggi fondamentali, quella della proporzione e della grandezza e quella dei rapporti di posizione o movimento. Così avviene pure nella poesia quando si vogliano descrivere dei fatti umani o dei personaggi. Da queste due leggi s'intende la proporzione che bisogna tenere nelle parti e quella che regola i movimenti di tutte le altre membra del corpo umano. Si dovrà dunque dare all'opera d'arte e ciò che si trova nella natura ed insieme quel carattere che già vive nella mente e nel concetto dell'artista. Fa d'uopo di due momenti nell'esecuzione d'ogni opera artistica, vale a dire imitare e rappresentare. In questo secondo momento entra l'intelligenza dell'artista, perchè egli deve studiare la struttura del corpo, la composizione, il suo carattere e poi rappresentarlo.

Ma v'ha dippiù. L'artista non deve solamente imitare od esprimere sentimenti, ma anche modificare quei rapporti per lo scopo di rappresentare il carattere della persona o dell'obbietto e quindi l'idea artistica che egli se n'ha fatta. In fondo ogni artista si propone di rappresentare un'attività, un movimento, uno stato dell'uomo, cioè il suo carattere, il quale tanto in lui che negli altri esseri è la loro essenza, è una qualità da cui tutte le altre o almeno molte derivano, seguendo rapporti fissi ed immutabili. Immaginate che un'artista debba rappresentare un leone, il quale, come sapete, ha un carattere suo spe-

ciale, una qualità prima, d'essere cioè animale per eccellenza carnivoro, forte, muscoloso. Da questa qualità essenziale nasce la struttura del suo corpo e la sua indole; avete quindi le mascelle fatte quasi a pascersi soltanto di carne, i muscoli del collo sviluppati dippiù e quasi sproporzionati al resto del corpo, le gambe e tutte le altre membra fatte a quello scopo. Ora la natura, come nel leone, così in tutti quanti i suoi esseri, ripone speciali caratteri; però essi non sono abbastanza determinati, perchè sono disturbati dall'intervento di altre circostanze. L'uomo sente questo difetto e nell'opera d'arte vi supplisce. Quindi il grande magistero dell'artista sta appunto in questo, di vedere quale è la qualità che assorbisce in sè tutte le altre e d'incarnarla nella sua opera; ma per far questo non deve solo imitare, ma modificare eziandio i rapporti e le dipendenze reciproche delle parti di essa. L'artista dovendo cogliere il carattere che deve imitare, ha d'uopo d'una facoltà, la quale non è comune a tutti. La qualità d'essere fortemente impressionato dalla natura, di vedere e di sentire meglio degli altri ciò che è nella natura organica ed inorganica, è di poche di quelli i quali penetrano meglio dello scienziato nell'essenza della natura e spesso nelle opere d'arte la rappresentano intimamente. L'artista vero nell'oggetto naturale coglie il carattere nascosto e lo fa risultare coll'aggiustarne e modificarne i tratti. Ora, la creazione artistica sta appunto in ciò, che in alcuni uomini privilegiati dalla natura, certi oggetti fanno una sensazione, una impressione originale, ovvero il carattere di essi li colpisce talmente che tutto l'organismo ne è preso. L'artista allora con un tatto finissimo distingue i rapporti e le ombre, ricrea colla sua mente questo carattere ed obbedendo al suo istinto creativo, lo modella. L'opera d'arte ha dunque uno scopo tutto suo proprio, che consiste nel manifestare un carattere essenziale, il quale porta seco un'idea più chiaramente e completamente che non fa la natura stessa. I mezzi che essa adopera per raggiungere tale scopo sono un insieme di parti collegate, di cui modifica sistematicamente i rapporti. Nella poesia, nella scultura e nella pittura quest'insieme di parti corrisponde ad obbietti reali.

Dopo queste considerazioni generali, possiamo vedere se l'architettura può coordinarsi al principio della imitazione della natura, se ha lo scopo di manifestare un carattere e che mezzi essa adoperi per rappresentarlo. Ogni arte ha bisogno d'un insieme di parti legate fra di loro e che essa modifica, ma non è necessario assolutamente che questo insieme corrisponda ad obbietti reali; basta che esso esista in più oggetti. Adunque vi può essere un'arte che, a differenza della scultura e della pittura, non abbia come punto di partenza l'imitazione, in quanto essa può adoperare delle parti legate, senza che queste esistano anche connesse nella natura. Quest'arte è appunto l'architettura. Essa si serve dei rapporti matematici che sono forniti dal senso della vista, e questi rapporti non sono che le leggi stesse dei corpi inorganici. Or bene l'architetto può come vuole combinare assieme questi rapporti, che nascono dalla grandezza, dall'altezza o profondità, dalla superficie dei corpi stessi; può combinarli, modificarli e separarli a suo talento; egli insomma può scegliere il legame, le proporzioni, le dimensioni, le forme, le posizioni dei corpi e combinare un tutto, secondo una idea artistica sia propria ed individuale che universale.

Or, l'opera architettonica in tanto sarà artistica in quanto, come la scultoria, la pittorica e la poetica, manifesterà un carattere. Ma la manifestazione di questo carattere va congiunta a due condizioni essenziali: all'essere individuale, determinato, che ispiri insomma una qualità speciale in mezzo alle altre; e all'essere qualche cosa propria degli esseri organici. Questo carattere, come quello che è posto dalla natura organica, non può essere così immediato nell'architettura, come è nella scultura e nella pittura, e perciò queste arti più facilmente incarnano la bellezza; in esse il carattere organico ed umano può essere più facilmente manifestato. L'architettura invece, riposando sulla natura inorganica e sulle forme matematiche, non può esprimere il carattere in questo senso; nondimeno essa si eleva da semplice mestiere ad arte appunto in quanto trasporta in quelle forme il carattere proprio della natura organica.

Nell'architettura per conseguenza il fine architettonico utile

della vita si deve elevare ad idea artistica; questa idea deve essere la espressione di un carattere speciale del tutto; questo carattere deve consistere nell'imprimere alle forme geometriche una qualità tale, che esprima delle sensazioni e degli stadii dell'animo simili a quelli che nascono dall'osservare fatti od esseri della natura organica. Ogni opera architettonica deve quindi individualizzare una idea artistica, e questa deve essere in conformità del fine architettonico e quasi la idealizzazione del medesimo. Le parti dell'edificio, le proporzioni, gli ornati sono tutti mezzi per esprimere questi caratteri speciali. Il tempio, la casa, la regia, il teatro, il circo, l'anfiteatro, il museo debbono esprimere dei concetti proprii rispondenti ai loro fini: insomma il tutto deve rassomigliare ad un organismo completo, che si muove, vive, che parla alla mente ed al cuore come un essere organico.

Oltre a questi caratteri speciali, l'architettura ha anche più che tutte quante le altre arti uno spirito, un concetto generale e nazionale. V'è stata una scultura e una pittura orientale, greca, romana, gotica ecc. e la differenza essenziale fra di loro nasce dal diverso modo di concepire e vedere il mondo e la natura. La sola architettura è atta a rappresentare il puro sentimento nazionale in una maniera più diretta ed immediata. Infatti le architetture di quegli stessi popoli si distinguono fra di loro più delle varie sculture dei medesimi, perchè lo spirito e l'idea di ciascun popolo, circa la religione, lo Stato, la vita pubblica e privata si riflettono in essa quasi più materialmente che idealmente. La relazione che passa tra il cittadino e lo Stato, quella tra la divinità e l'uomo è diversa nei Greci e nei popoli orientali; e questa diversità appunto è espressa dall'architettura greca e dall'orientale con diverse forme adoperate negli edificii religiosi e pubblici. Quindi l'orientale è grave, maestosa, sublime, magnifica e conforme al carattere di quelle nazioni, mentre la greca è semplice, elegante, svelta, pura e conforme al carattere del popolo ellenico; e ciò perchè in Oriente il concetto della divinità è più alto che non sia presso i Greci. Il greco ha pure esseri superiori o divinità, ma essi non vanno esenti dalla umana debolezza e noi vediamo persino Giove, il primo degli Dei, es-

sere innammorato. L'orientale non concepisce così la divinità, ma in un modo più grande, più maestoso, più sublime, ed è per questo che egli costruisce il tempio grandiosissimo, il palazzo del re magnifico ed adopera in tali edifizii tutte le forme architettoniche, che valgono a rappresentare la grandezza della divinità e del re. Abbiamo perciò le opere colossali di Egitto e dell'Assiria, che sarebbero state impossibili in Grecia ed in Roma.

Concludendo, compariamo la scultura e la pittura da una parte e l'architettura dall'altra, fissando a un tempo i punti di contatto e le differenze che passano tra quelle e questa. Essi si riducono a quattro:

1° Tutte e tre queste arti rappresentano nello spazio, ma le due prime con forme organiche e la terza con forme inorganiche o geometriche.

2° Tutte e tre rappresentano un carattere comune che è il bello; ma le due prime più immediatamente, perchè quel carattere è proprio della natura organica, la terza poi più immediatamente, perchè deve mediante i rapporti trasportare quel carattere della natura organica nella inorganica.

3° Tutte e tre hanno una idea artistica; ma nella scultura e nella pittura essa è più pura, più individuale, più indipendente dalla vita pratica o dall' utile, mentre nell'architettura è più collegata alla forma utile e quindi più limitata.

4° La scultura e la pittura possono più facilmente degenerare nel molle, nel sensuale, nel triviale, nel volgare, mentre l'architettura non solo si conserva pura, ma è eziandio più suscettibile d'accostarsi al sublime e di rappresentarlo.

LEZIONE DECIMATERZA

DELL'ARCHITETTURA IN ISPECIE.

1.° Dei materiali dell' architettura e del modo di trattarli. — 2.° Delle forme semplici, originarie e geometriche. — 3.° Dei varii membri architettonici.

Considerata l'architettura nella sua essenza, come arte, passiamo a vedere quali sieno i suoi materiali, le sue forme e le sue manifestazioni nei varii edifizii.

I materiali adoperati nell'architettura furono diversi in Grecia ed in Roma. In generale si può dire che furono più comunemente usati dagli architetti della Grecia i marmi, e specialmente quelli che si cavavano dal monte Imetto e Pentelico, quelli dell'isola di Paro, di Efeso, del Proconneso, nonchè la pietra tufa e lo spato calcario. Bisogna però fare una differenza tra i materiali, che in Roma usavansi nell'epoca antichissima e quelli ai tempi dell'Impero. Le antichissime costruzioni romane risultavano, come ancora oggi si veggono, da due specie di pietra, il tufo vulcanico nero, detto *lapis Albanus*, quello che oggi noi diciamo piperno, a cui erano simili il *lapis Gabinus*, il *lapis Fidenus* ed il duro *lapis Volsiniensis*. Come si vede, questi nomi erano presi dalle città o dai monti donde si cavavano le dette pietre. La seconda specie di cui i Romani stessi si servivano nelle antiche loro fabbriche era il *lapis Tiburtinus*, tratto cioè dai monti di *Tibur* e che oggi chiamiamo *travertino*. I marmi poi che s'usavano in Italia o erano bianchi, ed allora venivano dalla città di Luna e dalla Grecia, o erano colorati, cioè rossi, verdi o screziati, ed allora traevano i nomi

dai paesi donde venivano: *marmor Taenarium*, *Carystium*, *Synnadicum*, *Numidicum* etc.

La maniera di trattare questi materiali era triplice, ciascuna delle quali appartiene ad un'epoca diversa.

La prima e la più semplice consisteva nel tagliare nelle rocce alte e spesse dei vani, delle grotte, delle case che probabilmente dovevano essere uno dei più antichi lavori e servivano specialmente per catacombe o ninfei, cioè per quei tempii accanto alle fonti, che abbiamo dimostrato essere stata l'origine dei musei, specialmente quando la fonte era presso alla roccia. Ivi si conservavano i doni votivi ed i prodotti delle industrie o si raccoglievano i poeti e gli adoratori delle muse. La seconda consisteva nel prendere delle pietre gregge, così come si trovavano, e nell'unirle insieme per mezzo d'un cemento, e questo innesto di materiali tagliati senza alcuna regolarità era detta *opus incertum*, appunto per questa indeterminatezza delle forme. La terza maniera consisteva nel tagliare le pietre in forma irregolare o poligona, come si vede anche oggidì nella Via Appia e nell'antichissima e famosa porta di Micene, la quale è importante anche per un genere di scultura *sui generis*, che si accosta molto alla scultura architettonica degli Assirii. Tagliavansi pure a forme regolari o ad angolo retto, dal quale ultimo modo nascevano l'*isodomum*, il così detto *pseudoisodomum* ed il *reticulatum*. Avremo altra volta l'opportunità di trattare più diffusamente delle differenze tra l'architettura greca e la romana; ma qui è necessario che riguardo ai materiali notiamo certe differenze tra l' architettura antichissima e la posteriore.

Nell'epoca più remota gli architetti usavano delle grandi masse di pietre e specialmete di quelle simili al marmo; nelle epoche più a noi vicine si usarono masse minori, anzi s'introdusse l'uso dei mattoni, e si vuole che si sia costruito con mattoni incrostati poi di tavole o dischi di marmo, soprattutto quando si facevano le pareti. In Pompei si hanno ancora delle case fabbricate di mattoni ed in mezzo ad essi v'ha delle travi che li legano alle tavole di marmo esteriori. Un'altra differenza è che l'architetto dei tempi antichi non congiungeva le pareti con mezzi esterni,

cioè con cementi, ma soltanto con certi perni o arpesi, che oggi si dicono comunemente *code di rondine*. L'architetto delle età posteriori fè invece molto uso del cemento e della calce, come è nelle fabbriche moderne. Accanto al taglio delle pietre nei tempi antichissimi si vede anche il tornire dei cilindri di colonne in materiali più molli, come ad esempio il tufo ed il *lapis tirburtinus:* spesso il marmo si segava con arena di Nasso o dell'Etiopia. L'altro materiale di cui s'usava accanto alla pietra era il legno. Nella storia dell'architettura tratteremo la importante quistione, se cioè vi sia stata o no un'epoca primitiva, in cui le opere architettoniche non si siano fatte che in legno; qui basti notare che col progredire della meccanica architettonica al lavoro della pietra si sostituì quello del legno, essendo questo più facile a trovarsi ed a lavorarsi; però non si scompagnò mai dai lavori in fabbrica e quindi si limitò ai solai ed ai cavalletti delle tettoie; quantunque più tardi anche a questa parte degli edifizii si fosse sostituita la volta di fabbrica. In Atene, nelle case povere o di poca importanza, si trova usato il legno come anima od ossatura delle pareti. Un materiale di cui servivansi gli antichi per le costruzioni, sempre dopo la pietra ed il legno, era quello che presentavano loro le materie molli, fra le quali la più importante era l'argilla, di cui si formavano mattoni che poi eran fatti disseccare al fuoco od all'aria. In Lidia, in Egitto, in Grecia ed in Roma questa materia di costruzione fu adoperata moltissimo specialmente per gli edifizii pubblici; per chi non conoscesse i monumenti di Roma valga ad esempio Pompei, in cui tutte le case sono di mattoni fatti dalla fabbrica di argilla. In Asia ed in Grecia la calcina spenta congiunta coll' arena, ed in Italia colla *pulvis puteolana* serviva come cemento non solo per riunire le pietre, ma eziandio per preparare il lastricato della casa. In generale poi calce, gesso, polvere di marmo, cemento ed altro si adoperavano per la così detta *arricciatura* o *tectorium* e pei lavori di stucco detti *opus albarium*. È notevole questo, che a Roma ed in tutta l'Italia la *pulvis puteolana* o la *puzzolana* si usava nelle costruzioni che cominciavano come fondamento di

edifizii e specialmente in quelle, che dovevano stare in contatto coll'acqua, come sono, le terme, gli acquedotti, i pozzi ed altri simili pubblici stabilimenti.

Finalmente il quarto materiale, che tanto in Grecia quanto in Roma si usò per la costruzione, fu il metallo. In Grecia sin da tempi antichissimi si usò per gli ornati in genere e pel rivestimento delle pareti e talvolta anche per la costruzione interna. Pausania parlando del tempio di Dodona come era ancora ai suoi tempi, cioè al 2° secolo dopo Cristo, dice che in esso trovò ancora delle piastre di bronzo, che erano servite per ornamenti alle pareti del tempio, ed alle estremità di esse osservava ancora i buchi dei perni o chiodi che servivano per attaccarle alle pareti. L'uso del metallo scomparisce a poco a poco dalla Grecia, ma ricomparisce in Roma all'epoca dell'Impero, durante il quale fu specialmente usato per le tettoie ed i cavalletti delle volte. Riepilogando adunque possiamo stabilire che di quattro specie principali furono i materiali di cui si servì l'architettura antica: la pietra, il legno, le materie molli e i metalli.

Ogni opera architettonica risulta di forme geometriche, le quali o sono semplici e fondamentali, o secondarie, ed in questo caso pigliano il nome di membri o parti architettoniche. 1.° Le forme principali o semplici sono due: la superficie piana, che è parte verticale, parte orizzontale e parte inclinata, e la superficie curva, che è parte cilindrica, come nella colonna, e parte sferica ed ellittica, come nelle volte. 2.° Le forme secondarie poi o separano o preparano altre forme. Esse sono o rettilinee o curvilinee. Le rettilinee sono: *a*) La *fascia* che è un membro prodotto dalla divisione in parti distinte di una superficie unita, le quali si rassomigliano a lunghe strisce parallele le une alle altre. Essa si usa negli architravi e specialmente in quelli dell'ordine jonico, corinzio e misto. *b*) La *taenia* o benda, la quale separa il fregio dorico dall'architrave e sta tra i triglifi e le così dette *guttae*. Tanto la *fascia* che la *taenia* sono forme simboliche e rappresentano un legame o congiunzione, ovvero anche una separazione, che ha luogo tra una forma architettonica e le

altre ad esse vicine. *c*) La *quadra*, che ha doppio significato: o vuol dire il membro quadrato che è sotto la base (*spira*) della colonna, ovvero dei filetti che separano la *scotia* concava del piede della colonna dai due *torus* convessi, che sono l'uno sopra e l'altro sotto di essa. *d*) Il *supercilium*, che è l'orlo o sporto di una colonna, oppure anche l'architrave di una porta o d'una finestra.

Le forme curvilinee sono le seguenti: *a*) Il *torus* o membretto convesso della spira o base della colonna a guisa d'una vela gonfiata. Nella base attica esso è doppio, uno sotto l' altro sopra della *scotia* e diconsi *torus inferior* e *torus superior*. *b*) L'*echinus*, che è un lungo membro ellittico o circolare d'un capitello dorico e sta immediatamente sotto l'*abacus*. *c*) L'*astragalus*, membretto semicircolare proprio dell'ordine jonico, dove forma il membro più alto del capitello, immediatamente sotto l'*echinus* e divide le facce dell' architrave. Spesso si trova anche nella base dove è semplice e simile al *torus*. *d*) Le *striae* o *striges*, o scanalature d'una colonna, o anche quella lista o spazio pieno che è fra le due scanalature della colonna stessa. *e*) Il *cymatium doricum*, cimasa, che è un membro adoperato nelle cornici, nei fregi e negli architravi; v'è prima un contorno piano, al disopra si gonfia, ed al disotto si abbassa in un concavo senza fare angolo. Esso poteva essere rivolto in giù ed in su. *f*) Il *trochilus* o *scotia*, membro concavo nella base della colonna, fra i fili o tenie del toro superiore ed inferiore, detto così dall'ombra oscura (σκότος, *oscurità*) che le viene naturalmente dal *torus superior*. *g*) La *apothesis* superiore ed inferiore, imoscapo o cimbra, cioè ripiegatura della scanalatura della colonna, ora fatta in su, ora in giù. *h*) Il *cymatium lesbium*, che distinguevasi dal *doricum* in quanto era più composto di quello.

I membri architettonici non sono forme generali geometriche, ma composizioni delle medesime, che hanno in sè la capacità di supplire o di raggiungere lo scopo architettonico, solo che si uniscano fra di loro.

I. Il primo membro architettonico è la Colonna, o sostegno

che sta da sè ed ha un asse verticale, che da una parte per la forma conica o curva assicura la sua solidità, e dall'altra per mezzo dell'abaco che sta sul capitello si avvicina alla forma dell'intravatura. Questo carattere della colonna è espresso più chiaramente e puramente dalla colonna *dorica;* nella colonna *jonica* v'è più ornato, e nella *corinzia* l'ornato è rappresentato dai vegetali e specialmente dalle foglie di acanto. Tutte le specie di colonne, tranne le doriche che non hanno base, si compongono delle seguenti tre parti: *a*) La *spira* o *basis*, la quale può essere duplice, o attica e questa ha il *plinthus*, il *torus*, la *scotia* o *scotia* superiore e il *trochilus;* o è *jonica* ed allora ha il *plinthus*, due *trochilus* ed un solo *torus*. *b*) Lo *scapus* o fusto. Questo o ha solo le scanalature, che diconsi *striatura dorici generis*, o ha scanalature e strighie nel mezzo. *c*) Il *capitulum* o capitello. Si ha il capitello *dorico*, che si compone dell'*hypotrachelium*, che è un piccolo collo e più sottile del fusto posto immediatamente sotto il capitello, dell'*echinus*, del *plinthus* e dell'*abacus*. Il capitello *jonico* si compone dello stesso *hypotrachelium*, dell'*echinus* con *astragalus lesbius*, e del *canalis* con *volutae*, che è un membro posto tra l'*abacus* e l'*echinus*, o delle strisce spirali che si arrotondiscono con gli *oculi* ed *axes*, occhi ed archetti; v'ha dippiù l'*abacus* ed il *cymatium*. Il capitello *corinzio* finalmente è composto di due parti principali. La prima è una specie di paniere o calice detto *calathus;* è adorno di otto foglie d'acanto, le quali sono circondate da altre otto che hanno nel mezzo i così detti *caulicoli*, cioè piccole foglie che escono dalle grandi; ha inoltre quattro *volutae*, quattro *helices* o spire con foglie e bottoni di acanto. La seconda parte è un *abacus* composto da un *cymatium* e da una *sima* con angoli sporgenti, cioè quella parte che oggi dicesi cornice.

II. Il secondo membro architettonico è il così detto Pilastro o Pila, il quale si distingue dalla colonna per la sua più stretta relazione col muro; anzi nella pura architettura esso è sempre considerato come un pezzo od una parte dello stesso muro. Nondimeno soventi volte esso è in intima relazione colla colonna,

le rassomiglia nelle parti essenziali e ne piglia la *spira*, lo *scapus* ed il *capitulum*. Abbiamo varie specie principali di pilastro, che sono le seguenti: *a*) I pilastri che stanno da sè e che non hanno alcuna relazione col muro. *b*) Le *antae*, cioè a dire pilastri che chiudono le mura, quando esse sporgano più fuori della facciata dello stesso. *c*) Le *postes* o imposte delle porte, cioè a dire quei due pilastri verticali posti ai due lati delle esterni, che servono a sostenere l'architrave. *d*) Le *anterides*, cioè contrafforti, sproni o scarpe che sono quelle mura, che costruivansi posteriormente a sostegno di altre mura già vecchie. *e*) Quei pilastri che escono dal muro o per aprire una serie di colonne e sostenerle o per interrompere la serie medesima. Parti del pilastro sono anche la *spira*, il *truncus* ed il *capitulum* più o meno simili a quelli della colonna. Spesso dei pilastri facevansi altrettanti figure di statue, con cui si rappresentavano telamoni, atlanti, o cariatidi; ma sempre esse erano relative allo scopo dell'edifizio, valevano cioè come sostegni.

III. Il terzo membro architettonico è il muro, di cui v'ha due parole proprie: *murus* che è il muro della città, mentre la parete, *paries*, è quello della casa privata e degli altri edifizii. Esso è la continuazione del pilastro e perciò perde ogni analogia colla colonna, con cui ha di comune soltanto il sostegno. Spesso però anche il muro ha tre parti che sono: la base, il tronco e una superficie di cornice o capitello, secondo che vi corre o no al disopra una intravatura. Una specie di muro detto *moenia*, è rappresentata da quei muri bassi, greggi, senza cemento e senza ordine, che servono come siepe o limite di separazione, o pure come sostegno di un altro muro per farlo elevare al disopra del suolo. V'ha inoltre le così dette *crepidines* o mura fondamentali con degli scalini o senza, che servono spesso come difese alle spiagge del mare e dei fiumi. *Stereobatae* o *stylobatae* sono altri muri fatti per sostegno, sui quali poi si elevano colonne o file di colonne che noi diciamo *colonnati*. *Plutus* o *pluteum* è una specie di parapetto composto di pilastrini di legno, di pietra o anche di metallo. Parti essenziali del

muro sono anche la porta e la finestra, e quel che diciamo dell'una valga detto anche per l'altra. La porta può essere: **1.° *Dorica*** ed è composta dell'***antepagmentum*** od intelaiatura, dove si appiccava la porta; del ***supercilium*** od architrave: sì l'uno che l'altro hanno ***cymatii*** ed ***astragali;*** dell'***hyperthyrum*** o cornice della porta che sta sull'architrave e consiste di cimazii, astragali e corone. **2.° *Jonica*,** che ha l'***antepagmentum*** ed il ***supercilium***, l'uno e l'altro divisi in ***corsae*** cioè filetti e strisce, l'***hyperthyrum*** a cui pendono da sinistra a destra gli ***ancones*** o ***parotides***, cioè piccole colonnette che a forma di *S* sostengono la cornice della porta e finestra. Finalmente la **3.ª** porta o finestra detta ***attica***, la quale era in tutto simile alla ***dorica***, ma soltanto in quanto alle strisce rassomigliava più alla *jonica*.

IV. Il quarto membro architettonico è l'intravatura, cioè quella parte dell'edifizio che congiunge le parti che coprono l'edifizio medesimo con quelle che lo sostengono. Essa è composta di membri principali: l'architrave che unisce in ordine i sostegni; il fregio che congiunge le mura; la cornice che appartiene al tetto e ne risalta fuori. Esaminiamo ora ad una ad una queste tre parti nella loro composizione.

1.° L'architrave o *epistylium* è una lunga striscia di legno o pietra, che poggia sui capitelli delle colonne, formante un letto su cui posa la costruzione che corona l'edifizio. Di questo ***epistylium***, come d'ogni parte architettonica, v'ha due specie: *a*) Il ***dorico*** che è liscio come una *taenia* al disopra, a cui s'aggiunge la ***regula*** o cordellina e sotto i *triglyphi* con le ***guttae***. *b*) Il ***jonico*** poi consiste di tre ***fascis***, d'un ***cymatium*** coll'***astragalus*** e di una ***squadra*** all'in su. Il ***corinzio*** è lo stesso del jonico con qualche insignificante diversità. **2.°** Il fregio è parimenti dorico, jonico e corinzio: *a*) Il ***dorico*** è composto di ***triglyphi*** cioè di tre scanalature parallele verticali; di ***femora*** che sono fasce lunghe e piatte tra i triglifi; di ***canaliculi***, cioè orli aperti sulla superficie dei triglifi; di ***semicanaliculi*** e ***capitulum*** che soglionsi mettere sotto prima delle ***guttae***; di ***metopae***, spazio tra i triglifi, il quale soleva riempirsi d'un ornamento qualsiasi, ma più special-

mente di qualche piccolo lavoro di scultura. *b*) Il fregio *jonico* e *corinzio*, che si dice anche *zophorus*, è composto dai rilievi di metallo o di pietra che si trovano sulla superficie piatta ed ha un *cymatium* al disopra. Questo spazio era per lo più riempito di arabeschi, strumenti per musica, animali etc. 3.° La cornice è anche essa dorica, jonica, corinzia: *a*) la *dorica* ha il *cymatium*, la *corona* che è un membro della cornice che sta sopra il cimazio e che corona l'intavolato al disotto del tetto, i *mutuli* od ornamenti posti al disopra dei triglifi e sotto la corona con *guttae* sottoposte, un secondo *cymatium* e finalmente la *sima* al disopra della corona con teste di travi rispondenti sulle colonne. *b*) La cornice *jonica* ha i così detti *denticuli* o piccoli pezzi quadrati sotto la cornice; il *cymatium*, la *corona*, un altro *cymatium* e la *sima* sono come nella *dorica*. *c*) La cornice *corinzia* è simile alla *jonica*, tranne che sotto la *corona* i *mutuli* sono di forma simile alle *volutae*. Ordinariamente per riconoscere l'antichità maggiore o minore delle opere d'architettura si può fare attenzione a questo, che quando l'altezza, la spessezza, la semplicità è maggiore, allora l'opera è più antica. Dall'altra parte quando la superficie è sempre più raccorciata e ripiena e le forme sono più svelte e sottili, allora l'opera d'arte appartiene ad un'epoca posteriore.

V. Il quinto membro architettonico è il Tetto. Esso negli edifizii privati o era piatto cioè con poca inclinazione, o era inclinato da tutte le parti. Negli edifizii pubblici e specialmente nei tempii era fornito di frontoni nelle parti più strette. Il frontone dicevasi anticamente anche *fastigium*, che letteralmente è l'alto del frontone o la parte che lo corona composto dalle due parti convergenti del tetto. Inoltre *fastigium* in un senso particolare vuol dire anche tutto il frontone, cioè una figura triangolare composta delle seguenti parti: *a*) *tympanon* o *tympanum*, spazio triangolare; *b*) *corona* e *sima* sopra di esso; *c*) *antefixa*, ornamenti d'ogni genere che si mettevano agli angoli ed alla cima del *tympanum*; solevano essere per lo più di scultura, quali furono nel Partenone; *d*) le *acroteria*, *angularia* ed il *medianum*,

cioè tre basi o piedistalli per le statue, uno nel mezzo e due altri più piccoli ai due lati. Questo frontone è in generale il prospetto del tetto. La parte obliqua di questo poi era composta: *a*) di *tegulae* di terra cotta, marmo od anche metallo; ponevansi l'una dentro l'altra a guisa da formare dei trapezii ed avevano gli orli rilevati per impedire che l'acqua penetrasse negli edifizii; *b*) di *imbrices* che erano *tegulae* di forma semicilindrica fatte appositamente per ricevere la pioggia. Esse coprivano le congiunture delle due *tegulae* ed entravano l'una nell'altra.

LEZIONE DECIMAQUARTA

CONTINUAZIONE.

1.° Delle diverse specie di edifizii.— 2° Il Tempio.— 3.° Gli edifizii Agonistici.

Continuando ad intrattenerci dell'architettura in ispecie, ragioneremo in questa lezione delle diverse specie di edifizii. Nel fare la classificazione di questi bisogna partire dal punto di vista dello scopo di ciascun'edifizio e del modo come esso è raggiunto.

La prima classe di edifizii è di quelli, che si veggono solamente dall'esterno ed, o per sè stessi, o per mezzo di iscrizioni e di immagini, manifestano il loro carattere di monumenti. I monumenti più semplici di questa classe mostrano il legame dell'architettura colla scultura, come ad esempio i *tumuli*, che sono dei mucchi di terra o di pietre posti su di qualche tomba con al di disopra una piccola colonna. A tale specie appartengono pure i *cippi*, cioè un pilastro basso, qualche volta tondo, ma più spesso rettangolare, elevato come pietra tumularia nel luogo ove uno moriva o propriamente come tomba. V'erano inoltre le così dette *mensae*, cioè masse quadrate che servivano come tombe, ai di cui lati si ponevano le iscrizioni. A questo genere appartengono anche tutti i pilastri e le piccole colonne, che rappresentavano le divinità od anche i limiti delle vie entro Roma e dei campi fuori la città. Importante in questa classe di monumenti è l'ἑστία o focolare, che era fatto per lo più in forma di tronco di colonna. Di rincontro a questa classe di monumenti che si veggono soltanto esternamente, stanno tutte le mura delle fortezze e delle città, come anche le così dette *septa*, che erano dei semplici recinti formati da piccoli muri e da cancelli, nei quali il popolo romano veniva convocato per la votazione o per centurie o per tribù.

Quando su ogni muro si mette un tetto si ha la casa. La casa più semplice è il tempio, *aedis*, che è un luogo ove è collocato in un modo stabile l'immagine o simulacro d'una divinità, accompagnata colla *inauguratio*, *dedicatio* e *consecratio*. Il carattere proprio del tempio è d'esser rinchiuso e quindi gli mancano le finestre; nondimeno esso ha una parte esterna che serve a dare ombra e difesa, la quale è composta di portici o corridoi con colonne; a tutto questo edifizio gli antichi davano il nome di *axamenta*. La luce nel tempio veniva dalla porta d'entrata e dalla parte superiore che era fornita di graticoli.

A. I tempii rispetto alle colonne erano: 1.° *Templa in antis*, cioè senza *antae*, circondati ai due lati da colonne, avanti due pilastri e fra questi due colonne; in generale il portico è formato dalla sporgenza delle mura laterali. 2.° *Templa prostyla* o semplicemente *prostyla*, che hanno le colonne davanti e nulla ai due lati. 3.° *Templa amphiprostyla* che hanno le colonne intorno intorno. 4.° *Templa periptera* quando hanno le colonne da tutti i lati. 5.° *Templa pseudoperiptera*, cioè tempii che mostrano d'avere un colonnato d'intorno, ma non l'hanno ed invece le mura della cella hanno un terzo o tre quarti di colonne. 6.° *Templa diptera*, cioè a doppio ordine di colonne. 7.° *Templa pseudodiptera* che mostrano d'avere una doppia serie di colonne, ma non ne hanno che una sola; lo spazio cioè tra le mura della cella e l'ordine delle colonne è il doppio, quasi in mezzo di essi vi fosse un secondo ordine di colonne. 8.° *Templa tuscanica*. 9.° *Templa greco-tuscanica*. Si parlerà di queste due specie di tempii quando parleremo delle antichità Etrusche.

B. I tempii rispetto all'*intercolumnium* erano: 1.° *Templa pycnostyla*, quando la distanza tra una colonna e l'altra era di tre moduli e modulo è il diametro del fusto della colonna. 2.° *Templa systyla*, quando la detta distanza era di due moduli o diametri. 3.° *Templa eustyla*, quando era di due moduli ed un quarto. 4.° *Templa diastyla* quando era di tre diametri. 5.° Finalmente *Templa araeostyla* quando la distanza fra le colonne era dippiù di tre diametri.

C. I tempii rispetto alla *forma* erano soprattutto *circolari* e

delle specie seguenti: 1.° *Templa monoptera*, cioè una cappella circolare senza cella con colonne sostenenti una cupola; tra le colonne vi era un *pluteum* e dopo un muro. 2.° *Templa periptera*. 3.° *pseudoperiptera*. 4.° Tempio circolare con *postylum* o avente una sola colonnata d'avanti.

D. Le parti del tempio erano queste: 1.° *Suggestus*, cioè piattaforma o base del tempio con scalini o senza. 2.° *Cella* ovvero ναὸς, σηκὸς, che talvolta era doppia e comprendeva in sè queste parti: l'ἕδος, cioè punto circondato con cancelli in cui era l'idolo; l'ὕπαιθρον, *locus sub divo* e finalmente il *porticus* detto anche στοά cioè galleria superiore coperta. La cella era l'importante del tempio. 3.° *Pronaus*, πρόναος portico o colonnato, ma è più propriamente il portico che è avanti la cella. 4.° La *cella* posteriore, detta ὀπισθόδομος, in cui si conservavano i tesori o gli arredi sacri. 5.° Un altro corridoio di colonne, πτέρωμα *alae*, che comprendeva il *postylum*. 6.° Talvolta v'era anche la προστάσεις, cioè dei colonnati fabbricati. Queste varie parti del tempio solevano essere sviluppate ora in un modo ora in un altro, come pure le diverse specie di tempii si uniformavano ai diversi caratteri ed ai varii bisogni del culto.

Finora abbiamo tenuto parola di una delle più importanti opere dell'architettura antica, cioè del *tempio*, ma una classe di edifizii anche molto importante presso gli antichi è quella dei così detti *agonistici*, cioè fatti per rappresentazioni musicali, ginnastiche e simili. Questi edifizii sono tali che hanno per loro scopo principale, da una parte, di raccogliere pubblici spettatori e dall'altra di dare spazio ai giuochi, alle lotte, alle corse a piedi ed a cavallo, alle rappresentazioni in genere. Uno spazio aperto, spianato a seconda i bisogni anche coll' agone limitato, forma la loro prima e principale parte; su di esso per introdurre molti spettatori si elevano degli scalini e dei piani a forma di terrazzi, la qual cosa spesso s' otteneva, come negli Stadii e negli Ippodromi, profittando delle circostanze. Esaminiamo ad uno ad uno questi edifizii agonistici.

I. Piglia il primo posto fra di essi il θέατρον, *theatrum*. Più o meno esattamente la forma del teatro greco e romano era

la stessa, sia per le pure rappresentazioni drammatiche, che per le musicali. Si è voluto fare dai critici e dagli archeologi una quistione, se vi sia stata differenza tra il teatro puramente drammatico ed il musicale sia in Grecia che presso i Romani; e si è insistito dippiù su questa quistione, da quando furono scoperti a Pompei due teatri. Siccome si osservò una differenza di poco conto, cioè che in uno di essi l'*orchestra* è più piccola che nell'altro, così se ne è voluto inferire che in Grecia il teatro drammatico sia stato diverso da quello delle rappresentazioni musicali, e che quello delle rappresentazioni drammatiche a Pompei sia stato diverso appunto perchè modellato sul greco. Ma questa è un argomento che noi tratteremo a suo luogo. Ora conosceremo solamente le parti architettoniche e geometriche del teatro antico.

A. La prima parte era l'*Orchestra*, che aveva nel mezzo la *Thymele* o altare di Bacco ed ai due lati le ali aperte. L'*Orchestra* rispetto all'edifizio corrisponde alla nostra platea o *parterre;* è uno spazio piatto e semicircolare che sta tra gli ultimi scalini del teatro, da una parte, e dall'altra tra il muro anteriore che divide la *Scena*. Una differenza importante tra l'Orchestra del teatro greco e quella del romano è questa: che in Grecia essa serviva pel *coro*. Voi sapete già quale fu l'origine del teatro drammatico. Si introduceva un *coro*, cioè a dire una moltitudine di quelli che festeggiavano la vita, le opere e le allegrezze di Διόνυσος, Bacco; tutte le rappresentazioni erano dunque drammatiche, cioè balli e canti che il *coro* faceva in onore di questa divinità. Fu in seguito che con Euripide e gli altri celebri drammaturgi greci si cominciò ad introdurre degli attori. Prima fu un solo, poi un secondo, poi un terzo e così via via. L'*orchestra* adunque nel teatro greco sta principalmente pel *coro*. Invece nel teatro romano, costruito anche dopo il greco, anzi a somiglianza di quello posteriore, essa sta pel pubblico, sta per i personaggi distinti, pei magistrati, pei senatori e imperadori se è in Roma, per i magistrati poi e pei senatori municipali o decurioni se è nelle altre città o municipii. Inoltre tutti gli *equites*, ambasciadori ed altri dignitarii pigliavano posto nell'*orchestra*.

E siccome spesso non v'erano altri luoghi o scalini da sedere, così, come ciascuno ha potuto vedere a Pompei, erano portate per questi dignitarii sedie apposite, le quali erano fatte a guisa delle sedie *curules* dei consoli ed edili.

B. La seconda parte del teatro era la così detta *Scena* in un senso generale, la quale rappresentava per lo più un gran palagio a più piani, con arcate, colonne, statue, insomma con la prospettiva di uno dei più belli e suntuosi palagi reali. La *Scena* può considerarsi sotto un aspetto generale ed un particolare. Nel primo è tutto l'edifizio che sta innanzi al teatro e che serve per raccogliere gli attori e dar luogo alle loro rappresentazioni; le sue parti poi sono le seguenti: 1.° *Scena* propriamente detta, cioè un muro di fronte al teatro colle sue decorazioni, che si elevano a più piani detti *episcenia* e formati di plutei, colonne e intravatura. V'erano poi ad uso degli attori tre porte, una nel mezzo e due ai due lati. La prima o quella di mezzo dicevasi *valva regia*, dalla quale usciva il solo protagonista, e le altre laterali erano dette *hospitales* e servivano per gli altri due o più attori. Le decorazioni erano dette *versatiles*, quando le scene girando attorno sopra un perno cambiavano faccia; *ductiles* poi quando scivolando sugli scenarii cambiavano di posto. Tanto le decorazioni delle sunnominate due specie, quanto sugli scenarii che le facevano cambiare erano poste nel mezzo tra il muro della *Scenae* lo spazio dell'*Orchestra:* 2.° La seconda parte della Scena in generale erano le così dette *versurae procurrentes*, cioè le due mura dette anche ali del muro anteriore, le quali sporgevano in fuori o davanti ai due lati. 3.° La terza parte era il così detto *proscenium*, spazio tra le *versurae* innanzi al muro della scena, il quale spazio talvolta per mezzo di una o più impalcature si elevava o si abbassava. 4.° La quarta parte era il *pulpitum*, cioè un basso muro che separava l'*Orchestra* dal *Proscenium*. Alla Scena in generale s'aggiungeva una particolare.

C. Questa era il θέατρον propriamente detto o *Cavea*, cioè un semicerchio prolungato e saliente sempre più per accogliere gli spettatori. Essa era composta di varie parti: 1.° Di scalini o posti semicircolari, *gradus*, l'uno sull'altro, sui quali gli spettatori

coi loro cuscini pigliavano posto per assistere alla rappresentazione. 2.° Questi *gradus* erano divisi orizzontalmente in piani detti *moeniana*, di cui ciascuno conteneva parecchi *gradus*, e questa divisione era fatta per dare accesso agli spettatori nei diversi *gradus*. 3.° Quei passaggi o corridoi che distinguevano tutta la *Cavea* in varie *moeniana* erano detti *praecinctiones*. 4.° I *gradus* stessi erano poi divisi verticalmente in compartimenti cuneiformi detti *cunei* e ciò era fatto per mezzo delle *scale* che scendevano giù fino all'orlo dell'orchestra. Ordinariamente, siccome i teatri si solevano costruire fuori la città, in un punto in cui era una collina od una certa elevazione del suolo, così sul piano si lasciava l'*orchestra* e la *scena*, mentre la *cavea* si costruiva sulla elevazione; ed ecco perchè in origine una gran parte dei *gradus* o scalini era tagliata nel suolo o nella stessa pietra, giammai sovrapposti con fabbriche, come si fece dipoi.

D. L'ultima delle parti principali del teatro era un corridoio all'estremità superiore della *cavea* e serviva non solo per dare una prospettiva esterna più bella ed artistica a tutto l'edifizio, ma eziandio per l'acustica; e questo corridoio chiamavasi περίπατος. Anche dietro la scena v'erano dei portici.

E. Parti secondarie del teatro erano queste: 1. I così detti *vomitoria*, cioè delle porte che stavano di tanto in tanto alla sommità degli scalini e servivano per intromettere gli spettatori nelle scale dei *cunei* e quindi nei varii *gradus* della cavea. 2.° Dietro la scena v'erano i *postscenia*, cioè gabinetti per lo spogliarsi e vestirsi degli attori, per conservare gli abiti, gli arnesi da teatro e per far muovere gli scenarii. Il teatro di Marcello, di cui ci restano gli avanzi in Roma e che si è cercato ricostruire alla meglio, ci dà la prospettiva d'un grande edifizio a tre ordini, uno dorico, uno jonico ed un altro corinzio con finestroni, statue, colonne, fregi ed altro. Da quello si può immaginare approssimativamente il teatro greco o meglio romano.

II. Il secondo edifizio agonistico era lo στάδιον. *Stadium* era un'arena per la corsa a piedi, detto così perchè in Olimpia ve ne era uno lungo uno stadio, 600 piedi greci e 185 metri italiani. Per lo più questo edifizio era in Grecia una dipendenza

o luogo annesso al *Gymnasium*, come in Roma alle *Thermae*. Oltre le corse v'avevano luogo altri combattimenti od esercizii ginnastici. Era molto simile al *circus* romano, cioè a dire una arena stretta ed oblunga terminante ad una estremità a forma di semicerchio. Le sedie per gli spettatori erano poste tanto sul lato semicircolare, quanto sul lato lungo; erano pure fatte a forma di scalini, i quali talvolta erano incavati nelle colline adiacenti all'arena, talvolta tagliati nella pietra, tal'altra erano monticelli di terra espressamente innalzati e qualche volta finalmente erano innalzati sopra archi e volte di fabbriche. Le parti dello *stadium* erano le stesse che nell'*Hippodromos*. Il lato circolare era detto in greco σφενδόνη, *funda* o frombola, e ciò per la sua forma ellittica. Sia sopra questo che sul lato retto e lungo pigliavano posto i curiosi dei giuochi.

III. Il terzo edifizio agonistico era l'*Hippodromos*. Presso i Greci esso era molto semplice; presso i Romani poi molto complesso e grandioso. Era un'arena per le corse dei cavalli e carri più simile al *circus* che no. La differenza fra di loro sta in questo, che nell'Ippodromo le stalle pei cavalli non erano disposte sopra un segmento di cerchio come era nel *circus*, ma sopra due file con lati curvilinei. Tutto il piano dell'Ippodromo somigliava alla prua di un bastimento collo sperone nella divisione dell'arena. Le parti di esso erano le seguenti: 1.° L'ἄφεσις od *oppidum*, cioè a dire lo spazio posto fra le scuderie, ossia fabbricato ove erano delle camerette e delle uscite che contenevano carri e cavalli. Innanzi a ciascuna porticina delle scuderie era distesa una corda, che si toglieva quando i carri ne uscivano: giunti alla porta delle altre due si aprivano anche queste e così via via finchè s'erano messi in riga per la corsa ed arrivavano allo sprone. 2.° Lo sprone o punta dell'ἄφεσις detta ἔμβολον. 3.° Il colonnato, στοά, che terminava l'estremità piatta dell'edifizio in generale. 4.° Le scuderie, *carceres*. 5.° L'arena, δρόμος. 6.° La barriera detta *spina*, la quale era una muraglia che divideva l'arena in lungo. 7.° La così detta *meia*, cioè luogo in forma di cerchio, dove i carri ed i cavalli voltavano. 8.° Ai due lati v'erano gli scalini per gli spettatori, *gradus*, gradini tagliati nell'altura o

fatti di terra o fabbrica. 9.° Nello spazio dell'*oppidum* v'era una specie di altare, su cui stava un'aquila di bronzo ed alla punta dello sprone un delfino, i quali movendosi con un certo meccanismo davano diversi segni necessarii alle varie corse sì dei carri che dei cavalli.

IV. Il quarto edifizio agonistico è il così detto anfiteatro, *amphitheatrum*. Fu questo un edifizio propriamente romano, sorse in Italia, ma fu eseguito secondo il criterio architettonico e il gusto estetico dei Greci. Nei primi tempi si usò di questo edifizio come luogo di esercizii e specialmente per le lotte dei gladiatori; ma in seguito venne anche adoperato per le rappresentazioni drammatiche, e riempita l'arena di acqua, come fece una volta Nerone, vi si facevano anche simulacri di battaglie navali. L'esterno dell'anfiteatro era formato d'un muro ovale o circolare ad uno o più piani, decorati di colonne, arcate, fregi, statue ecc.

Le sue parti principali erano queste: 1.° La *cavea* o cavità ellittica, che era tutto l'interno. 2.° L'*arena*, spazio piatto ed ovale con corridoi sotterranei; sopra di essa avevano luogo i combattimenti. 3.° Il *podium*, specie di galleria per i personaggi d'alto grado, come senatori, magistrati, ambasciatori; erano i primi compartimenti di tutta la *cavea* già detta. 4.° *Gradus* o *gradationes*, cerchi con sedili talvolta divisi in compartimento, *moeniana*, per mezzo delle *praecinctiones* od in *cunei* per mezzo di muri elevati verticalmente, detti *altei*. 5.° *Cunei*, cioè divisioni cuneiformi dei *gradus* fatte mediante la scala. 6.° *Vomitoria* con cui comcunicavano le scale. 7.° Al disopra un'altra serie di gallerie coperte che servivano per le donne. 8,° Un *porticus* che correva sull'ultimo *moenianum*. 9.° Finalmente un grande corridoio superiore con travi, sul quale distendevasi il *Velarium*, ossia una grande tenda che copriva tutto l'anfiteatro ed impediva che i raggi del sole ferissero molestamente gli spettatori.

Questi erano i quattro edifizii agonistici.

LEZIONE DECIMAQUINTA

CONTINUAZIONE.

1.° Degli Stabilimenti pubblici. — 2.° I Portici. — 3.° La Basilica. — 4.° Il Ginnasio. — 5.° Le Terme.

Proseguendo ad intrattenerci dell'architettura in ispecie, ci occuperemo in questa lezione degli Stabilimenti od Edifizii pubblici.

I. Pigliano il primo posto fra di essi i così detti Portici, *Porticus*, i quali solevano essere destinati sopratutto al commercio per riunire fra di loro gli uomini di affari. Servivano inoltre per avere nelle stagioni poco favorevoli, come nell'està e nell'inverno, alcuni luoghi di riparo o dai raggi del sole o dai venti e dalle pioggie; o come luogo di conversazione pei letterati e pei filosofi: era infatti molto ordinario che sotto i medesimi si tenessero discussioni di letteratura e di scienze. Si usavano i portici tanto nelle ville e nei palagi che nelle città, ed allora erano forniti di sedili, di statue e d'altre decorazioni. In generale la loro forma è molto semplice, vale a dire due file di colonne che sostengono un tetto; ma queste file potevano anche essere dippiù, cioè tre o quattro ed allora prendevano diversi nomi, come *tetrastichae*, *pentastichae* ec. Talvolta questi portici solevano essere costruiti lungo le intiere strade e sempre in linea retta, nè si trova mai in Grecia ed in Roma che essi siano stati curvi o circolari. Potevano però avere una forma diversa della linea retta, quando circondavano i mercati di forma quadrati, i fori e qualunque altra specie di piazza. Alcuni portici avevano delle mura laterali, a cui s'appoggiavano le colonne ed allora

quelle erano ornate di statue, di erme, di bassirilievi, di dipinti ed in generale di sedili: alcuni poi erano anche senza muri. Una specie di portici erano quelli chiusi e che non avevano colonne, onde chiamavansi *Cryptoporticus.*

II. Quando il portico è un edifizio a sè ed ha delle mura ad uno od amendue i lati, allora si ha lo στοά, cioè Basilica, nome che conservò anche nella lingua latina. Il *Porticus* non ha mura nè sta da se, ma è un edifizio che accompagna le strade e sta costruito sui limiti di esse: la Basilica al contrario è edifizio che sta da se; altra differenza specifica fra questi due stabilimenti pubblici non v'ha.

La *Basilica* soleva essere costruita presso il *Forum* o nei luoghi adjacenti, ed il suo scopo, determinato meglio da due sue parti distinte, era doppio: cioè in prima serviva come tribunale non solo, ma anche come palazzo di città o come sogliono essere oggi le nostre Municipalità; secondariamente serviva ai commercianti ed affaristi come luogo di convegno e quindi può compararsi alla Borsa dei tempi moderni. Le parti principali della Basilica, semplicissime per loro natura, erano le seguenti: 1.° Una nave centrale e due laterali fra le mura esteriori dell'edifizio, separate da due serie di colonne. 2.° Su queste si elevavano due gallerie, le quali in generale solevano essere destinate o per quelli che, oziosi volevano passare il tempo senza trattare affari, o per coloro che volevano sapere che si facesse nel mondo commerciale e privato e, risolvendosi poi a qualche affare, scendevano giù in una delle tre navi per trattare. 3.° Il così detto *Chalcidicum* all'entrata della Basilica, cioè un portico largo, basso e profondo coperto da un tetto tutto suo particolare, che distinguevasi dalle altre specie di tetti principalmente per la sua bassezza. Alcuni pilastri lo sostenevano; ma non è a credere che esso sia stato una parte propria della Basilica, serviva come una specie di corte che introduceva in questo edifizio; ma ciò non toglieva che potesse stare come il *pronaus* dei tempii, o come primo portico di entrata in qualsiasi pubblico edifizio. 4.° In fondo della Basilica era il così detto *Tribunal*, cioè una piattaforma elevata, sulla quale si ponevano le sedie curuli

dei magistrati, quando dovevano amministrare la giustizia e pronunziare la sentenza. Qualche volta però questo *Tribunal* era quadrato ed allora formava nell'edifizio una parte a sè, che entrava nel muro esteriore e prendeva il nome di *Hemicyclum*.

III. Il *Gymnasium* dei Greci e le *Thermae* dei Romani sono degli edifizii simili fra di loro, anzi le *Thermae* sorsero appunto sul modello del *Gymnasium*. Lo scopo sia dell'uno che delle altre era il medesimo, cioè a dire raccogliere in un luogo tutto ciò che può servire per rinfrancare il corpo dalle fatiche, per esercitarlo ad ogni specie di lavoro e renderlo quindi più forte; perchè come in Grecia contro la stanchezza si usava il bagno caldo ed alcuni esercizii atletici, così pure facevasi nelle *Thermae* Romane. Il bagno quindi o il luogo dei bagni è una parte essenziale tanto del *Gymnasium*, quanto delle *Thermae*. Giova al nostro scopo parlare partitamente dell'uno e dell'altro di questi pubblici stabilimenti ed incominciamo dal *Gymnasium* dei Greci, a descrivere il quale prenderemo ad esempio quello di Efeso, solo che sia avanzato in Grecia, quantunque ne sia distrutto anche una gran parte. Sia da quello che ne resta, che dalle notizie che Vitruvio ci ha lasciato nelle sue opere, noi possiamo dire con certezza che il *Gymnasium* comprendeva le parti seguenti:

A. Tre corridoi semplici, detti *porticus simplices*, intorno ai tre lati della massa centrale dell'edifizio, nei quali erano sedili, panche, le così dette *exedrae* ed ogni altro luogo di conforto.

B. *Porticus duplex ad meridianas regiones conversus*, corridoio doppio rivolto verso il sud. Questi quattro corridoi formavano ciò che Vitruvio chiama *peristylium*.

C. *Ephebeum*, gran sala fornita di sedili che metteva nel doppio corridoio: in essa i giovani di ogni età facevano gli esercizii ginnastici in presenza dei loro maestri. Essi solevano per lo più avere l'età dai 16 ai 20 anni.

D. *Coryceum*, spazio cioè in cui si facevano esercizii nel sacco.

E. *Conisterium*, luogo in cui i lottatori dopo essersi unti si impolveravano.

F. *Frigida lavatio* era la stanza in cui si prendeva il bagno freddo.

G. *Elaeothesium*, sala in cui i bagnanti si ungevano.

H. *Frigidarium*, una stanza diversa dalla *frigida lavatio*. Si è dubitato molto su questo punto: molti archeologi l'hanno creduta la stessa cosa che la *frigida lavatio;* altri però con miglior senno hanno veduto nel *Frigidarium* una stanza tenuta a temperatura molto bassa, nella quale si entrava dopo il bagno a vapore per dare un tono al corpo sfinito e prepararlo alla temperatura esterna.

I. *Tepidarium*, camera di temperatura media per preparare il corpo al forte calore del *Sudatorium*, o bagno a vapore; uscendo da questo vi si entrava di bel nuovo per preparare gradatamente il corpo alla temperatura esterna.

H. *Concamerata sudatio*, stufa a volta per procurare la traspirazione del corpo. Essa era riscaldata sotto al pavimento ed internamente nelle pareti per mezzo di fornelli accesi. Parte della *concamerata sudatio* era anche un bagno caldo detto *calida lavatio*.

L. Allato ad essa era il così detto *Laconicum*, perchè introdotto dai Lacedemoni, cioè un' alcova semicircolare, riscaldata da fornaci e tubi, sotto il pavimento e nelle pareti. Nel mezzo di questa camera era il *labrum*, cioè bacino piatto pieno di acqua che il bagnante si gettava sopra: servivasene inoltre dopo di essersi stropicciato e rasciugato, coi così detti *strigillis*. Sopra della camera poi era un vano od apertura detta *lumen*, che si apriva o chiudeva per diminuire od accrescere il calore.

N. *Iter ad propnigeum*, cioè camera di passaggio che metteva nella fornace e forse serviva anche per conservare le legna.

O. Fornello dove v'ha due spazii la cui destinazione è ancora incerta.

P. V'ha specialmente nel mezzo un luogo a largo spazio che era forse lo *Sphaeristerium*, cioè luogo destinato al giuoco delle bocce. Tutti questi spazii dei quali abbiamo sinora parlato erano compresi sotto il nome generale di *Palaestra*, che è la parte interna dell'edifizio. Esaminiamo ora l'esterno del medesimo. Conteneva esso tre portici:

Q. Il primo era doppio e riceveva quelli che uscivano dal *peristylium*.

RR. Gli altri due erano laterali ed erano detti *Xysti* e questi avevano nella parte anteriore dei terreni destinati agli esercizii, detti *Stadiatae* ed erano circondati da una cinta abbastanza alta per dividere gli spettatori da coloro che erano unti.

S. Tra questi portici v'erano dei luoghi per le passeggiate detti *hypaethrae, ambulationes*, ornate di alberi.

T. Al disopra poi era lo *Stadium*.

IV. Ora abbiamo a parlare delle *Thermae* dei Romani. In origine esse non erano, come si vede dallo stesso nome, altro che i bagni caldi, e questi o erano tali per natura, cioè di acque minerali, o pure erano artificiali; ma in seguito si adoperò la parola *Thermae* come sinonimo di *Balineae*, cioè ogni sorta di stabilimenti di bagni. Ai tempi della Repubblica le *Balineae* erano semplici edifizii dedicati assolutamente ai bagni e perciò non avevano nè ampiezza, nè varietà, ma erano tutti della medesima forma. Fu sotto Augusto e propriamente nei primi tempi dell'Impero Romano che questi stabilimenti si cominciarono a costruire sul modello dei Ginnasii greci e vi si comprese tutto quello che in essi trovavasi, anzi si adornarono con più lusso e magnificenza. In Roma v'hanno anche oggidì grandiose rovine delle antiche *Thermae*, come quelle di Tito sul monte Esquilino, quelle di Caracalla sull'Aventino e quelle di Diocleziano che sono poste tra il Viminale ed il Quirinale.

Le parti delle *Thermae* erano le seguenti:

A. Colonnato verso la strada e dietro ad esso delle celle o camerini per il bagno, a piedi dei quali va annesso un così detto *Apodyterium*, cioè gabinetto riservato per spogliare e vestire.

B. Porta o largo spazio per l'entrata.

C. Tre corridoi intorno all'edifizio interno.

D. Un corridoio doppio verso il sud-ovest.

E. Due *exedrae* ai due lati, cioè luoghi di pubblica conversazione e riposo.

FF. Gallerie laterali corrispondenti ai *Xysti* dei Ginnasii greci e chiamati pure così dai Romani.

G. Luoghi di passeggiata scoverti, *hypaethrae, ambulationes.*

H. Stadium con sedili all'intorno e dietro ad esso erano delle vasche per contenere l'acqua.

I. Castellum, luogo posto dietro lo *Stadium,* o serbatoio generale delle acque.

J. Aquaeductus, acquidotto che mette l'acqua nel *castellum.*

K. L. M. Spazii all'estremità superiore o luoghi pubblici che servivano agli esercizii ginnastici.

N. Natatio, vasca in cui si esercitavano al nuoto, con *apodyteria* e stanze per gli schiavi di guardia.

O. Caldarium, cioè bagno caldo con quattro bacini più piccoli ed un *labrum* innanzi ai due lati o alle due parti del parallelogramma, ove i bagnanti lavavano.

P. Laconicum, cioè bagno a vapore.

Q. Cisterna.

RR. Due spazii laterali coperti che servivano per gli esercizii nei tempi piovosi e probabilmente dicevansi *Sphaeristeria.*

S. Due *baptisteria,* cioè grandi bacini di acqua fredda da servire come lavacri o per altri usi.

T. Elaeothesium o camera per ungersi.

U. Agli ultimi lati v'era il *Frigidarium.* Con queste parti solevansi costruire le *Thermae* sotto gl'Imperatori Romani.

Coi *Portici* adunque, colla Basilica, il Ginnasio e le Terme si chiude la serie degli stabilimenti od edifizi pubblici dell'antichità.

LEZIONE DECIMASESTA

CONTINUAZIONE.

1.° La Casa greca e la romana. — 2.° La Tomba. — 3.° Degli utensili ed in ispecie dei Vasi.

Esaminate già le diverse specie di edifizii pubblici, resta ora che ci occupiamo alquanto di quelli privati, ed in primo luogo della *Casa*. Fra la casa romana e la greca vi furono delle differenze notevoli, che dipendevano dai diversi antichissimi costumi; ma queste differenze appartengono più alle antichità private che alle artistiche.

I. La Casa greca. Perchè si potesse ben discorrere della casa greca dovremmo averne degli avanzi, che non esistono come si hanno per la romana. Bisogna perciò limitarsi a quello che ne dicono gli scrittori dell'antichità e ricavare da essi un piano più o meno ipotetico. Dell'antichissima costruzione della casa degli Anacti in Grecia si sa solamente che essa era molto semplice; mentre di quelle che si usarono ai tempi alessandrini e che forse si presero ad imitare dai Ionii si hanno notizie più certe. Secondo tutto ciò che ne rimane scritto intorno alle medesime, la casa greca componevasi delle parti seguenti: *a*) αὔλειος θύρα porta sulla strada. *b*) θυρών o διάθυρα, passaggio o vestibolo, ai cui lati erano le scuderie o le stanze per gli schiavi. *c*) αὐλή, corte o peristilio, formante la prima parte della casa che era destinata agli uomini e che colle diverse camere all'intorno era designata col nome generale di ἀνδρωνῖτις. *d*) μέταυλος θύρα, porta che separa questa prima parte della casa da quella che segue. *e*) ἀυλή, corte oper istilio che con altre camere all'intorno forma

la parte della casa riservata alle donne e perciò detta γυναικωνῖτις, in questa non potevano penetrare gli uomini. *f*) προστὰς o παραστὰς, camera dopo il peristilio, dove la padrona di casa soleva ricevere le visite. *g*) θάλαμος ed ἀμφιθάλαμος, camera da dormire per le donne. *h*) ἱστών camera da lavoro. *i*) κηπαία θύρα porta del giardino.

II. La Casa romana. La casa romana è costruita su di un piano invariabile: le differenze consistono soltanto nel minore o maggior numero delle stanze e nel lusso delle decorazioni. La casa di Pansa in Pompei è quella che più di ogni altra si accosta alla descrizione che ce ne ha lasciata Vitruvio. Dall'esame fattone risulta chiaramente che le parti della casa romana erano le seguenti:

A. Janua, vestibulum, prothyra ed *ostium. Janua* è la porta che dà sulla via e che per lo più resta aperta; *vestibulum* o *prothyrum* è un corridoio o prolungamento delle mura della casa, le quali non avevano tetto; *ostium* poi è la porta interna.

B. Atrium. È questo un luogo che serve alla famiglia per riunione ed alle donne pel lavoro. È una gran sala rettangolare coverta da un tetto con una apertura nel mezzo, che dicesi *compluvium*, al quale corrisponde di sotto un largo bacino detto *impluvium*, fatto per ricevere l'acqua che da quello discende. In questo *atrium* è anche il focolare, *focus*, accanto al quale veneravansi i *lares* o dei domestici e conservavansi le *imagines majorum*, ossia i busti e le maschere in cera degli antenati illustri. La costruzione dell'*atrium* è di cinque specie, donde le sue diverse denominazioni. 1.° *Atrium Tusconicum*, il più antico ed il più semplice; non aveva colonne per sostenere il tetto, il quale poggiava sopra due travi larghe e lunghe e sopra altri piccoli travicelli trasversali. 2.° *Atrium tetrastylum*, in cui il tetto poggiava su quattro colonne, ciascuna ad ogni angolo dell'*impluvium*. 3.° *Atrium corinthium* che era più grande e magnifico del secondo, le colonne erano più numerose e poste più lontane dell'*impluvium*. Le travi poggiavano con una punta su di una colonna e coll'altra sulla parete laterale, in guisa che formavano degli angoli retti in luogo di essere parallelli, come nei due atrii precedenti. 4.° *Atrium testudinatum*, cioè senza *compluvium*, fatto a

guisa di testuggine. Forse gli atrii fatti secondo questa specie erano a due piani ed allora è da supporre che avessero la luce dal piano superiore.

C. Alae, due stanze ai lati dell'Atrio, munite di sedili e chiuse da portieri; in esse il padrone di casa riceveva gli amici. Diversi *cubicula* o camere da letto stavano intorno all'Atrio.

D. Tablinum, stanza in fondo dell'Atrio che metteva nel così detto *Peristylium* e chiusa da un paravento. Nei primi tempi il *tablinum* servì per l'archivio della famiglia, ma posteriormente nelle case di campagna per sala da mangiare.

E. Fauces, corridoio doppio pei servi, che dall'Atrio andava nel *peristylium*. A questo corridoio s'aggiungeva talvolta una camera di cui s'ignora affatto l'uso.

F. Peristylium, corrispondente al γυναικωνῖτις dei Greci, od appartamento privato della famiglia. Era formato da uno spazio scoverto come l'atrio, ma più largo di questo e circondato da colonne. Qualche volta era disposto a giardino ed allora aveva nel mezzo una fontana (*piscina*) e varie camere all'intorno.

G. Alae o corridoi sul *peristylium* contenenti varii *cubicula*; dei quali alcuni servivano pei padroni e l'altro accanto alla *Fauces* per l'*ostiarius* od *atriensis*, cioè giardiniere e custode dell'atrio.

H. Triclinium o sala da mangiare: contenente anche una sala pei servi.

I. Oecus, luogo d'origine greca e che somigliava all'atrio; era però rinchiuso, coperto in tutto e senza l'*impluvium*; serviva per le feste, sorpassava per tutto il *triclinium* ed aveva anche un passaggio per il giardino.

H. Culina, cucina che ne aveva talvolta dietro un'altra e poi una terza, che con una porticina dava sulla strada.

L. Porticus o *crypta*, galleria coperta intorno al:

M. Viridarium o giardino con cisterna e serbatoio.

Tutte le camere d'intorno alla casa e sporgenti sulla strada erano botteghe, fra le quali una pel *dispensator*, altre due per forni e panatteria. Per lo più la Casa romana soleva avere anche uno o più piani superiori che servivano per i servi. Questi

piani poi avevano una scala sulla via pubblica ed un'altra nell'interno della casa.

In un antico piano della città di Roma, eseguito sotto Settimio Severo sopra un marmo conservato sul Capitolino, si vede che la casa Romana componevasi di questi membri:

A. Prothyra od entrata sulla strada.

B. Atrium e *cavaedium*.

G. Peristylium.

D. Tablinum o stanza di passaggio.

Attorno poi erano i *cubicula*, o le camere da letto, quella da mangiare e quelle per trattenersi o in lavori od in conversazione.

Nella costruzione della tomba presso gli antichi si ebbe riguardo a due scopi, a quello di conservare il corpo o le ceneri della persona estinta, ed a quello di elevare alla sua memoria un monumento. Nel primo caso si hanno le tombe sotterranee o catacombe, scavate nella terra o tagliate nelle rocce e talvolta anche fornite esternamente di un certo frontespizio o facciata. In Grecia predominava la forma dell'arca, urna o sarcofago, nata dall'uso antichissimo d'interrare i cadaveri. Usavasi inoltre anche la forma dei labirinti e dei portici. Nel secondo caso si hanno monumenti che si elevano sul suolo, sempre però contenenti una camera, in cui erano riposte le ossa e le ceneri dei defunti. Quel monumento detto dai Latini *columbarium* è una forma di tomba specialmente romana ed è la più semplice fra i sepolcri. Esso è fatto a colonna od a guisa d'una torre a più piani sovrapposti, ciascuno dei quali contiene una o più camere all'interno. Queste poi sono tutte a volta ed hanno intorno intorno delle nicchie dette *columbaria*, ciascuna delle quali poi contiene due urne, dette *ollae*. Un'altra importante forma di sepolcro era il così detto *Mausoleum*, da Mausolo re di Caria. In generale esso non era altro che l'antichissimo *tumulo*, se non che era più sviluppato nelle forme architettoniche. V'erano eziandio altre forme di tombe, le quali in generale erano simili alle terrazze o rappresentavano in piccole proporzioni tempii ed altari.

Fin qui abbiamo esaminato le forme architettoniche relative

agli edifizii in generale: in quest'ultimo paragrafo intorno alla tecnica architettonica ci occupiamo delle forme generali degli utensili e dei vasi, in cui si nota uno sviluppo artistico non meno importante che in quelli. In verità, per compiere bene questa parte avremmo dovuto occuparci anche degli edifizii speciali, e non solamente di quelli che stavano da sè, ma eziandio di quelli di doppio genere o riuniti più insieme, come è a dire dei Fori, delle Strade, degli Acquedotti, dei Porti, delle Cloache e delle Città in generale, nei quali si vede egualmente l'architettura congiungere lo scopo utile colla bellezza delle forme matematiche. Nondimeno il trattarne qui prolungherebbe di troppo le nostre lezioni preliminari sull'architettura, e dall'altra parte questa trattazione appartiene più alle antichità in generale sia pubbliche che private.

Negli utensili di ogni genere adunque, come sedie, panche, tripodi, arche, casse, candelabri, letti, bagni ecc. ecc., si osserva il medesimo fatto che costituisce l'essenza artistica dell'architettura, cioè la congiunzione dello scopo utile, materiale o pratico colla bellezza, con una certa idea artistica che può essere espressa o da tutto l'utensile o da una sola parte di esso; ma dove questa congiunzione si vede più artisticamente rivelata è nei vasi. Io non parlerò qui di essi come dipinti: questo modo di considerarli s'appartiene alla pittura. Mi occuperò soltanto della loro materia e della forma. Ed in prima, quanto alla materia si osserva che il legno si adoperò per un sol genere di vasi, cioè per quelli di campagna, fatti per conservarvi frumento od altre biade. Il materiale ordinario più atto a formar vasi è la terra cotta o il metallo e specialmente il bronzo corinzio, l'argento cesellato e talvolta l'uno e l'altro uniti insieme. Si hanno pure dei vasi di marmo; però è assicurato che quest'uso venne soltanto nei tempi bassi e non fu che una imitazione degli antichi vasi di metallo. Rispetto alla forma, come è naturale, essa può essere varia secondo le varie destinazioni dei vasi medesimi negli usi pubblici o familiari. Quindi si hanno:

A. Vasi che dovevano contenere per poco tempo molta quantità di liquido, da cui poi era attinto con altri più piccoli per

dispensarlo. Questi vasi si usavano per lo più nei conviti. Ordinariamente i vasi di questa forma solevano essere collocati nel mezzo della sala o della tavola, finita la quale, si riponevano altrove. Erano alti, larghi e molto aperti all'orlo. Il primo vaso di questa specie è il κρατήρ, latino *crater*.

B. Piccola coppa per attingere il liquido contenuto nel *crater* e questo è il vaso dai latini detto *cyathus*, che presso i Greci ha varii nomi, come κύαθος, ἀρυτήρ, ἀρύταινα, ἀρύστιχος.

C. Canna per versare i liquidi col collo stretto, lungo manico e becco aguzzo, πρόχους o *gutturnium*.

D. Piccolo vaso lungo, stretto, con collo più stretto e senza manico che serviva per far discendere a gocciole il vino o l'olio. Si usava eziandio nelle libazioni e nei sacrifizii per versare il vino, nei bagni per versare l'olio sui strigili con cui si stropicciava la pelle e nelle mense della povera gente. Dicevasi in greco λήκυθος o ἐπίχυσις ed in latino *guttus*.

E. Coppa o specie di sottocoppa, che per lo più soleva contenere non le materie solide, ma le liquide che si usavano nelle libazioni, detta φιάλη in greco e *patera* presso i Latini.

F. Vaso profondo e largo per lavare le mani, detto χερόνιπτρον, *polubrum*, *trulla*. Questo poi distinguevasi in due specie, nel *malluvium*, vaso per lavare le mani, e *pelluvium*, vaso per lavare i piedi.

G. Ai vasi finora enumerati bisogna aggiungere una specie particolare, quelli cioè destinati unicamente al bere, fra i quali più importanti per la forma sono: 1.° bicchiere alto, stretto nel mezzo, con manichi scendenti quasi fino alla base, detto καρχήσιον, *carchesium*; 2.° il così detto κάνθαρος, *cantharus*; 3.° il κώθων, *tintinnabulum*, detto così perchè fatto a forma d'un campanello; 4.° il così detto σκύφος, *scyphus*, il quale soleva essere adoperato nei sacrifizii e difatti nelle antichità figurate si trova nelle mani dei sacerdoti, in quelle di Ercole e spesse volte anche dei Centauri; 5.° il κύλιξ, lo stesso che *calix* dei Latini; 6.° il κοτύλη, *cotyla*, piccolo bicchiere contenente un mezzo *sextarius*; usavasi specialmente dai medici e dividevasi in dodici parti dette *unciae*; 7.° il ῥυτόν o *rhytium*, detto anche κέρας, *cornu*, pic-

colo bicchiere per bere, che non si poggiava perchè fatto a forma di corno.

H. Un'altra classe di vasi è formata da quelli destinati ad attingere in gran massa del liquido e trasportarlo. Il primo tra essi è la così detta ὑδρία o κάλπις, in latino *urna*.

I. Un'altra classe di vasi è di quei grandi, con collo stretto e chiuso, atti a conservare i liquidi; erano il κάδος, *cadus* e l'ἀμφορεύς, *amphora*.

K. Vasi immobili, formati per lo più di creta rozza e destinati a conservare i liquidi, tra i quali è notevole il πίθος o *dolium*.

L. Specie di casseruola come il λέβης, *pelvis*, *ahenum*, di cui la forma più ordinaria era quella del tripode, detto τρίπους o ἄπυρος, *tripus*.

M. Sotto questa categoria si comprende una classe di vasi relativa ai sacrifizii, fra i quali distinguevasi: 1.° il κανοῦν o *canistrum*, in cui erano riposte le forbici, i coltelli ed altri piccoli arnesi per i sacrifizii; 2.° il λίκνον o *vannus*, che corrispoonderebbe ai nostri incensieri; 3.° il θυμιατήριον o *turibulum*; e 4.° il λιβανωτρίς o *acerra*.

Questi vasi in generale servivano al culto dei morti, e siccome è molto facile che si trovino nelle tombe, così è indubitato che venivano collocati nelle medesime appunto come simbolo delle lavande, delle unzioni e degli usi che gli uomini sogliono farne ogni giorno. Presso gli antichi scrittori l'*hydria* è considerata come un vaso destinato specialmente alla conservazione delle ceneri. In generale tutti i vasi non solevano avere questa destinazione mortuaria; anzi spesse volte quelli di metallo lavorato solevano essere donati ai vincitori o essere allogati nelle case come ornamento. L'*hydria* adunque pare accenni all'uso antico di bruciare i cadaveri, uso che fu mantenuto per molto tempo in Grecia. Ma pare che più antico sia stato l'altro uso di interrare intiero il cadavere, perchè prima dell'*hydria* si trova il così detto *solium* o sarcofago usato nei più antichi tempi della Grecia, in tutte le epoche dell'Etruria e poi anche nelle origini

di Roma. Questo sarcofago poteva prendere la forma della casa, poteva essere di legno, di pietra ed ornato anche di opere scultorie. Accanto ai vasi mostrano forme artistiche anche le lampade dette λύχνοι o λύχνια, *lucerna* ed i candelabri denominati dai Greci λυχνοῦχοι, e dai latini *candelabrum*.

E fin qui dell'architettura, sia considerata in generale che in ispecie, nella sua tecnica e nei varii monumenti. Nelle seguenti lezioni ci tratterremo a parlare della pittura.

LEZIONE DECIMASETTIMA

DELLA SCULTURA IN GENERE.

1.° Dell' essenza della plastica. — 2.° Legge dell' individualità nella scultura. — 3.° Legge del nudo. — 4.° Legge dell'idealità. — 5.° Dell'ordine e della varietà della natura. — 6.° Del simbolo nella scultura.

Avendo finora ragionato dell'architettura come arte e della sua tecnica, fa d'uopo ora trattare sotto lo stesso rispetto delle arti plastiche, cominciando in questa lezione dalla scultura. E come là per intendere bene la natura dell'architettura dovemmo spesso ricorrere ai Greci, così altrettanto faremo per la plastica. Avendo in principio del nostro corso parlato del popolo greco e delle sue condizioni sia fisiche e climatologiche, che morali, religiose e civili, non è necessario riparlarne qui, bastandoci ricordare quello che dicemmo altra volta. Noi già sappiamo che la scultura è l'arte per eccellenza, nel senso che essa rappresenta la vera bellezza artistica che è nella natura organica; si intende quindi facilmente come le qualità individuali, religiose e sociali dei Greci che favorirono lo sviluppo delle arti, si convengono soprattutto all'indole ed allo sviluppo della scultura. L'arte nella severa purità dell'architettura si può dire sicuramente che non rappresenti, nè raggiunga perfettamente il suo vero scopo. Se, difatti, considerate bene l'architettura e la musica, esse rappresentano la bellezza generale, che si mostra nella natura inorganica; ma perchè l' uomo possa bene intendere tale bellezza, bisogna che pensi e rifletta molto, entri nell'essenza delle forme architettoniche, mentre che nascono dalla natura inorganica. Ad essa quindi manca il carattere essenziale di tutte le arti, che cioè parli alla intelligenza umana, ma le parli immediatamente e per mezzo

dei sensi artistici. Oltre a quella bellezza generale, che si mostra nella natura inorganica e perciò nell'architettura, v'ha una bellezza particolare più alta, più appariscente, che si manifesta nella natura organica od animata, che si può dire l'ultimo grado della bellezza e che si pone quale materia o base dell'arte figurata. Appunto per le considerazioni generali fatte innanzi, che cioè nella natura organica l'uomo trova l'accordo tra il suo spirito ed il corpo, tra il contenente ed il contenuto, la sostanza e la forma e quell'intima compenetrazione dei due opposti elementi, che esistono in lui stesso e che gode veder rappresentati nell'arte, appunto per questo la bellezza particolare che è nella natura organica è l'apice della bellezza artistica. Ma oltre a questo, noi vedemmo che l'architettura per esprimere il bello deve ricorrere alla natura organica e deve trasportarne l'espressione e la vita nella inorganica e solo per questo si eleva dalla sfera di mestiere a quella di arte. L'architettura adunque in tanto è arte in quanto servendosi delle forme inorganiche si sforza di rappresentare nelle medesime qualche cosa, che sia organica, che abbia in se una certa vita. Nondimeno e logicamente e storicamente parlando, l'architettura si può considerare come una scuola di preparazione per la scultura. Essa, infatti, nasce in Grecia e presso altri popoli come una parte dell' architettura ; non certo come una decorazione, il che avvenne nei tempi posteriori o della decadenza dell'arte, ma come una parte integrante che doveva porsi in armonia dell' architettura medesima. Ora in questa contingenza storica potrà trovarsi la pruova della teoria da noi esposta sull'essenza artistica dell' architettura, che essa cioè per divenire arte non si accontenta solo di introdurre nelle forme geometriche la vita, il movimento, l'espressione della natura organica, ma piglia dalla scultura questa stessa natura e se ne serve per dare vita ed espressione a tutta l'opera architettonica. Inoltre è nell'architettura che il senso artistico si abitua a comprendere le leggi della bellezza corporea, a vedere l'importanza delle forme ed osservare ed imparare le leggi della bellezza nello spazio, l'unità che è necessaria alla varietà, le relazioni e le misure che si manifestano nella variabile natura organica.

Nelle nostre lezioni generali sull'arte, distinguendo le arti che rappresentano nello spazio da quelle che rappresentano nel tempo, facemmo fra le prime una divisione, di quelle che si fondano sulla natura organica, come la scultura e la pittura, e quella che si fonda sulla inorganica, cioè l'architettura. Dicemmo pure che l'essenza od il carattere per eccellenza artistico nelle due prime è l'elemento della vita nella stessa natura organica. Applicando dunque le leggi del bello alla vita, ne segue che sole quelle forme della natura sono capaci di questa bellezza, nelle quali la vita si mostra intiera e circoscritta in se medesima, val quanto dire limitata in un solo obbietto. Di qui nasce che, come la vita è maggiore dove è più individuale ed indipendente da altre essenze od esteriorità, e come essa è più piena dove oltre all'organismo v'è un'anima, così sono più capaci ad essere rappresentate dalla scultura quelle figure o forme organiche, le quali si elevano dal suolo e vivono una vita individuale, autonoma, tutta propria. Fra queste naturalmente occupano il primo posto le forme animali e specialmente le umane. Un albero, per esempio, non può mai essere per se scopo d'un'opera d'arte, perchè la sua vita è legata al suolo; esso non vive, ma vegeta, quindi pei nostri sensi è il contrario della vita, è la morte. Così pure l'animale in generale può essere scopo dell' arte, ma è tale più nella forma di uomo; il semplice animale poichè non manifesta d'avere uno spirito intelligente che regoli la sua vita, può essere solo mediatamente obbietto dell'arte; soltanto gli animali più nobili possono essere trattati, come avvenne presso i Greci. Per le quali considerazioni possiamo stabilire questo principio fondamentale: che scopo della plastica è la rappresentazione dell'uomo, propriamente in tutte le forme ed espressioni del corpo. Di qui poi nascono quattro leggi o caratteri generali proprii della scultura, che andremo brevemente esaminando ad uno ad uno.

Primieramente la scultura deve rappresentare od avere ad obbietto l'uomo come individuo. Il vero carattere di essa sta nella individualità, perchè in questa la vita si manifesta assai meglio che in più esseri insieme. La vita corporea dell' uomo essendo determinata e limitata, il suo massimo valore consiste nel dare

alla figura umana o all'individuo un carattere ed una espressione tutta particolare, che valga a distinguerlo dagli altri esseri simili. Quindi propriamente parlando il gruppo ed il rilievo non sono opere artistiche essenziali della scultura, formano piuttosto un anello, un passaggio tra la scultura e la pittura. Il carattere essenziale di quest'ultima è, come vedremo a suo luogo, la pluralità delle forme e delle figure, quale apparisce nel gruppo e nel rilievo.

Questa figura individuale deve essere rappresentata tutta, perchè nel tutto si rivela più nettamente la vita: le varie membra non contengono che una parte di essa e sono l'espressione d'un lato soltanto di quella. Da ciò nasce la ragione per cui la scultura è sempre contraria all'abbigliamento, i quali velano la vita e la espressione del corpo, mentre essa vuole e deve necessariamente mantenerne la nudità. Naturalmente fanno eccezione a questa regola generale i ritratti. Questi addimandano di necessità il costume, l'abito, ed allora la scultura non è più arte indipendente, libera, non rivela più una sua creazione artistica, ma essendo dipendente da un originale serve e copia la realtà. Questa legge del nudo vale più per la scultura che per la pittura e si noti che queste due arti per quanto s'avvicinano, altrettanto si discostano fra di loro. Tutte e due hanno per obbietto la rappresentazione della natura organica, animale, umana, quindi sono due gli elementi che nell'uomo debbono essere rappresentati il più efficacemente che si può, il volto cioè ed il tronco o il resto del corpo. Il volto e specialmente gli occhi sono la parte del corpo destinata a manifestare lo spirito, l'idea, il concetto che è il costitutivo essenziale della bellezza. Or bene, la pittura non essendo un'arte semplice e pura, come l'altra, può fare a meno del corpo nudo, perchè mediante le ombre ed i colori, la diversità e la mobilità delle espressioni può, anzi deve fermarsi più a rappresentare quella parte del corpo che, come abbiamo detto, rivela tutta la vita intima, l'anima dell'uomo; in essa quindi il corpo può, anzi deve essere coperto per non distruggere l'espressione della parte principale, che è il volto. Alla pittura non è perciò necessario che il rimanente del corpo sia nudo, basta

che coi movimenti e colla delicatezza dei contorni rappresenti una bellezza che sia in armonia col volto. La scultura invece, che non ha colori, ma si serve di forme fisse ed immobili, non si contenta del solo volto per esprimere la interiorità del corpo; ha quindi più bisogno del corpo stesso, e poichè la vita non si manifesta che nel corpo nudo, così deve averlo tale il più che sia possibile. Vi è dunque quasi una opposizione tra corpo e viso: quando si vuole far rilevare dippiù la vita interna dell'uomo, bisogna appena coprire il corpo per indebolirne la forza sensibile.

La scultura deve per questo rappresentare il corpo ed il volto in perfetta armonia. Ora, siccome nel volto si manifestano chiaramente la volontà e l'istinto dell'individuo, le passioni e le idee che lo dominano, e siccome la volontà può essere egoistica, l'istinto sensuale e basso e l'idee arbitrarie, così ne nasce che essa deve per necessità saper dare al volto una certa aria di moralità, di pacatezza, una serenità, una quiete dello spirito, che esprime appunto la legge naturale del mondo, quella che regola la vita dell'individuo, legge per sè stessa eminentemente morale. Ed in questo furono maestri i Greci. Osservate qualunque loro statua, qualunque divinità, la stessa Venere, quella di Fidia o di Prassitele, e accanto alla sensualità delle forme del corpo voi troverete una dignità, un decoro, una serenità morale del capo, della espressione del volto e delle altre parti del corpo. Dall'altra parte, perchè la scultura possa mettere in armonia il volto col corpo, deve pigliare a rappresentar questo dal lato ideale, deve cioè raffigurarlo secondo le regole di natura, secondo le quali esso è formato per servire agli scopi morali ed interni della vita. Senza dubbio le forme nella scultura debbono essere le più sensibili e le più belle che sono in natura, ma vi deve essere insieme un alito tutto puro, che distrugga nello spettatore l'istinto sensuale e lasci nel suo cuore un diletto nobile ed elevato.

V'è però una legge comune od un punto di contatto tra la scultura e l'architettura. Come la natura inorganica, e quindi l'architettura, ha delle leggi fisse e determinate che regolano la esistenza dei corpi inorganici e determinano le loro forme, così pure la natura organica e quindi la scultura ha le sue. Se non che,

queste sono più varie di quelle; non solo la natura, ma anche la volontà dell'uomo modifica le sue figure. Nella natura organica, difatti, v'è la differenza di sesso e di età; nella stessa età vi sono cambiamenti ad ogni lustro, cangiandosi le forme, il carattere, l'ideale stesso; v' è il bambino, il fanciullo, il giovine, l' adulto, il vecchio, un carattere piuttosto che un altro. Ora, benchè le leggi della natura siano le stesse nella inorganica e nella organica, pure come in questa sono più varie, così la scultura deve comprendere e rappresentare questa varietà, ed è questa la maggiore difficoltà che essa deve superare. Nondimeno, da altra parte, si presentano altre difficoltà. Così spesso queste leggi nella natura sono alterate dai singoli individui: talvolta nel vecchio troviamo l'indole e l'espressione giovanile, nel giovine la savièzza e la posatezza del vecchio, nella donna la virilità dell'uomo e viceversa. Di qui segue che ciò togliendo l'armonia del corpo e dello spirito ed essendo quindi contrario all'indole della scultura, essa è chiamata a serbare quest'ordine naturale.

Noi dunque abbiamo visto che la scultura, come ogni arte figurata, deve fondarsi sulla natura e specialmente sul corpo umano, come il suo obbietto più appropriato. Nondimeno v'è stata e v'è ancora una scuola di scrittori, che negano questo principio generale e dicono: perchè un'opera d'arte conservi la sua dignità e raggiunga il suo scopo, bisogna che sia *simbolica*. Che vuol dir cio? Che cosa è questo simbolo? Voi sapete che i grammatici greci dicevano simbolo le figure del dire, in cui una immagine qualunque è legata con un pensiero; esso per loro era quasi sinonimo di allegoria, soltanto che in questa vi era una idea che si sforzava di collegare ad una immagine, mentre nel simbolo l'idea e l'immagine hanno già fra loro un legame spontaneo e naturale. Ora questo simbolo rispetto all'arte fu dimenticato e non fu conservato che nella poesia. Solo negli ultimi tempi, per una contingenza storica, venne fuori la teoria dell'arte simbolica. Poichè nei tempi moderni e propriamente in quello degli Schlegel, l'arte e l'estetica si erano totalmente separate, essendo quella caduta nel basso e nel sensibile ed avendo perduta la sua tradizione, il suo scopo, la sua via, la sua moralità, si cercò un mezzo come rialzarla. La

teoria intanto si era conservata, sicchè assunse essa il còmpito di risollevare l'arte e volle compierlo affermando un legame intimo tra l'idea e l'opera d'arte. Fu allora che lo Schlegel pel primo disse che *l'essenza dell'arte è l'allegoria*. Ma altri dopo di lui trovarono più adatta la parola simbolo. Indi s'aggiunse che le forme organiche, come sono nella scultura, essendo individuali dovevano essere simboliche; insomma si disse, questa forma sensibile in tanto dà l'elemento costitutivo della bellezza, in quanto contiene un pensiero profondo, una idea rappresentata dalla forma organica. Il Creuzer sviluppò questo principio nella sua Simbolica e ardì penetrare nell'intimo dell'arte greca, sostenendo che nei miti dei popoli si contenevano dei pensieri profondi e che quindi l'arte che li rappresentava era assolutamente simbolica.

Solgers nella sua Estetica andò più oltre. Egli disse che l'arte greca fu simbolica, la cristiana allegorica, in quanto nella prima l'idea scompariva nella forma, mentre in questa avveniva il contrario. Eppure l'arte cristiania non si può dire allegorica, e se talvolta lo è stata in certe scuole e in certe epoche limitate, nel fatto generale e in seguito smise questa allegoria. Si formò quindi una opinione, secondo la quale la forma naturale non ha il valore spirituale necessario all'arte, la quale l'ottiene in quanto manifesta la regola generale o il pensiero che si contiene in quella forma. L'opera d'arte dunque rappresenta immediatamente un obbietto naturale, mediatamente poi un pensiero più profondo, e questo è quello che, secondo tale scuola, costituirebbe il simbolo. Questo poi non è arbitrario, studiato, ma naturale, necessario ed inerente all'obbietto stesso della natura.

Questa teorica è molto pericolosa per l'arte e poco esatta per la critica. E per vero, l'artista che crede che la sua opera debba essere un simbolo e che questo sia la natura, copierà ciecamente questa stessa, non la purificherà col suo pensiero, forse l'esagererà colla sua fantasia; ed allora, invece di avere una creazione artistica fondata sulla vera imitazione della natura, o si avrà una copia di questa, ovvero ne risulterà una rappresentazione studiata ed esagerata della medesima. E difatti questa teorica messa su dal Rumhor nel suo libro *Viaggio in Italia*, era stata ricavata

dal fatto degli stessi artisti, i quali ponendo troppo valore nel simbolo, dimenticavano la natura e la bellezza ad essa inerente. Oltrechè l'ideale dell'opera d'arte consiste in ciò, che essa rileva e manifesta alcuni tratti dell'obbietto naturale, riunisce, fonde insieme le varie relazioni e leggi della natura. Ora colla teorica del simbolo si nega appunto questa creazione artistica. La natura per se è un simbolo e l'uomo o deve copiarla o esagerarla: ecco quello che in fondo viene a dire questa teorica. Finalmente una sua conseguenza è ancora questa, che si crea una separazione enorme tra ciò che vuolsi rappresentare o l'*idea* ed il rappresentante o la *forma;* anzi, giusta quella teorica, il secondo diviene soltanto un segno del primo. Ora se il pensiero si vuole far dominare sulla forma, non si avrà un'opera d'arte, la quale consiste nella piena fusione dell'uno coll'altra, ma ne risulterà solo una opera prosaica, un'allegoria, la quale non potrà mai costituire l'essenza dell'arte.

LEZIONE DECIMOTTAVA

DELLE FORME NELLA SCULTURA GRECA

1.° Della forma della scultura in genere — 2.° Della forma naturale e della ideale — 3.° Delle parti del corpo umano.

La forma quasi unica ed esclusiva della plastica greca è il corpo umano, siccome la figura più perfetta, in cui si rivela l'organismo per eccellenza. Più volte abbiamo avuto opportunità di dire che il corpo umano fu pei Greci il solo e necessario correlato dello spirito, la naturale ed unica sua espressione. Quindi è che fin dalle origini della loro arte gli avvenimenti naturali, i luoghi, le regioni, i fatti notabili, le qualità umane, le stesse leggi morali furono rivestite di forme umane ed elevate a vere persone.

Egli è così che sorge e si sviluppa gradatamente la mitologia, la quale alla fine si fonda tutta sul fatto della personificazione di tutti gli esseri fantastici, del mondo religioso o morale. Col tempo, quando la religione ed il culto non domandavano più queste personificazioni, quando lor bastava già quella serie di divinità che era stata creata dai primitivi sacerdoti e poeti della Grecia, allora quelle personificazioni divennero un bisogno, una legge dell'arte, la quale ne moltiplicò il numero e ne modificò le qualità. Così avvenne che anche quando cominciò a manifestarsi una nuova tendenza religiosa, l'arte antica continuò a personificare i luoghi, le regioni, i fiumi ed i monti; le stesse relazioni ed i fenomeni naturali furono trattati come attributi di esse. I fatti della natura, che prima erano stati il fondamento del mito, in seguito divennero degli attributi delle divinità medesime. Egli è appunto per questo principio di antropomorfismo che l'arte greca si distingue da quella di tutti gli altri popoli e specialmente degli Orientali. Per i Greci la forma umana non solo basta all'arte, ma è eziandio l'espressione più perfetta e sensibile che possa

darsi ad una creazione fantastica. Per gli Orientali invece e specialmente per gli Indiani la forma umana serve solo come segno o simbolo di una idea; essa rimane sempre in uno stato stazionario ed è insufficiente ad esprimere un concetto soprannaturale della divinità. È per questo che in Oriente si veggono degli idoli rappresentati nelle forme umane, ma aventi talvolta più capi, più braccia od altre membra: e ciò perchè in questi popoli il principio o il concetto soprannaturale delle divinità, che doveva informarsi in un corpo umano, ne superava la capacità; laonde perchè quel concetto s'esprimesse, bisognava moltiplicare le parti del corpo. Noi vedremo in prosieguo che anche nell'arte greca si usarono idoli con più membra ripetute od innestate a forme di animali; ma quest'uso fu dei tempi antichissimi, si applicò soltanto agli dei inferiori e fu senza dubbio l'effetto d'un influsso esercitato dall'arte orientale. Se non che col progredire dell'arte greca questo fatto scomparisce ed allora essa è sempre accompagnata dalla tendenza alla bellezza ed al predominio della forma umana.

In quest'opera di personificazione, che costituisce l'essenza della mitologia, sorsero due forme speciali, che sono intimamente legate fra di loro. E primieramente la forma naturale, la quale si ottiene quando s'imita la natura, non nel senso della gretta copia e del ritratto, ma come espressione della vita intima, sicchè quella può dirsi essere anch'essa una vera creazione artistica, in quanto coglie il contenuto d'una forma reale. E infatti trasformando e migliorando questa forma, il contenuto viene ad essere espresso ed allora si ha l'opera artistica. L'imitazione puramente tale non fu giammai lo scopo d'alcuna scuola greca, sia di pittura che di scultura. Dall'altra parte, se l'arte greca non creò delle forme superiori a quelle della natura, pure gli artisti vivendo continuamente nelle scuole e nei ginnasii, vi imparavano e ad un tempo v'intuivano alcune forme, le quali al sentimento artistico del popolo ellenico apparvero come perfette ed analoghe ad un organismo regolare, puro, completo. Furono esse quindi adoperate nella rappresentazione d'una vita non comune e valsero a raffigurare esseri, i quali, quantunque

nelle forme s'addimostrassero uomini, pure non erano tali, come gli dei inferiori e gli eroi. Questa è la così detta forma ideale, che l'artista greco vide e rappresentò nel corpo umano. Ora si potrà dimandare, pervenuti a questo punto, in che consista veramente la differenza tra la forma ideale e la forma naturale. Tutte e due si fondano sulla natura; tutte e due sono sempre effetto della creazione artistica, in quanto hanno gli stessi elementi e in niuna di loro l'artista copia od esprime la semplice natura, ma la perfeziona. Nondimeno la differenza sta in ciò, che la forma ideale a preferenza della naturale ha una magnificenza, una subordinazione del particolare al generale, una gentilezza, un'aria di nobiltà, un certo che di sublime che informa l'insieme della figura, l'espressione sua e il suo carattere e che rende impossibile che questa non si distingua da una rappresentazione puramente reale. Esamineremo meglio questo fatto quando tratteremo delle opere di scultura. Qui però vogliamo fare osservare, che guardando l'Apollo del Belvedere, il Giove di Otricoli, la Venere capitolina o la Giunone farnesiana, ecc. si osserverà che benchè non sieno questi dei capilavori, pure si scorge l'idealità delle forme in quella elevatezza di sentimento, in quella chiarezza d'ogni singolo tratto, in quella sublimità di espressione che la distinguono dalle forme comuni. Si guardi invece una statua equestre, un Sileno, un atleta, un personaggio reale della storia, e si vedrà chiaramente che le loro forme non esprimono la idealità che si trova nelle rappresentazioni delle divinità. Premesse queste brevi considerazioni, passiamo ora a discorrere delle diverse parti del corpo umano siccome si trovano ritratte più o meno costantemente, senza distinzione di scuole, nelle forme ideali proprie della scultura. I Greci detestavano negli stessi sacrifizii e specialmente nell'arte le sezioni cadaveriche, essi non avevano perciò cognizioni anatomiche molto esatte, talchè nel secolo passato ad un critico sorse il dubbio, come senza un profondo studio anatomico gli artisti greci abbiano potuto essere tanto perfetti nella rappresentazione delle forme del corpo umano. A questo dubbio si potrebbe rispondere facilmente col ricordare la vita pubblica e privata dei Greci, la loro educazione co-

minciata dalla più tenera età fino alla virilità nei ginnasii e nelle palestre, ove gli artisti erano sovente chiamati a studiare ed a ritrarre coloro che si segnalavano nei giuochi; il che indubitatamente giovava più che ai moderni lo studio arido della anatomia. Vedere un corpo umano morto e notomizzarlo, non basta per raffigurarne artisticamente le parti; allora si conosce la massa qual'è nel cadavere, ma ognuno intende che questa massa quando il corpo è vivo ed in movimento assume un'altra forma, e osservarlo come in Grecia nella palestra, riusciva assai più utile per l'arte, perchè il senso artistico si abituava a pigliare la figura umana piena, viva e moventesi nelle maniere più svariate e belle. Fra le statue trovate negli avanzi del Partenone v'ha di quelle che mostrano quanto i Greci abbiano saputo perfettamente imitare il corpo degli uomini e degli animali: s'ammirano fra le altre alcune teste di cavallo, che son fatte colla maggiore perfezione e nelle proporzioni e nella realtà, come nella varietà della figura.

Nel profilo greco si mostra principalmente l'idealità delle forme delle divinità e degli eroi. Esso si distingue per una linea non interrotta della fronte e del naso e per una superficie, che dal mento con una dolce rotondità comprende le guance. L'artista greco trovò che questa forma era già nella natura; nondimeno la perfezionò, curvando dippiù l'arco delle sopracciglia, in guisa che la vita risiedente nell'occhio fosse supplita dalla forza della luce e quindi più appariscente. In generale il Greco non aveva la fronte ampia, la quale formava un arco in continuazione coi capelli e spesso era anche accorciata con bende, nastri e corone; quasi sempre la fronte forma una piccola curva e soltanto nelle figure molte forti, come in Ercole, s'inarca dippiù nell'angolo interno dell'occhio. Il naso normale è quello che ha il dorso molto piano e che sta quasi nel mezzo tra il naso aquilino detto γρυπόν ed il naso camuso o schiacciato detto σιμός *repandus, resimus*, che si soleva dare ai satiri, ai sileni e qualche volta anche ai fanciulli per una certa grazia, quantunque fosse reputato brutto. Gli occhi solevano essere grandi, mercè un grande incasso ed una inarcatura delle sopracciglia. Le palpebre rattratte piuttosto in sù davano agli occhi quella grazia e quel languore, che

dicevasi ὑγρόν, e che è tanto bello e tanto comune nelle statue di Venere e di Giunone. La bocca soleva essere dolcemente aperta; il labbro superiore era abbastanza corto; il mento finalmente soleva essere grande, rotondo e talvolta con quel fossetto nel mezzo che accresce tanta grazia. Anche i capelli erano caratteristici nell'arte greca. In generale essi solevano essere corti e folti o lunghi e ricciuti. Gli atleti li aveano corti, come d'ordinario nelle figure molto virili, nelle quali erano anche crespi e ricciuti; in quelle di carattere più mite o per sesso o per età, solevano essere più lunghi, in linee arcate e scendenti sulle guance e sulle spalle. Molto pregiato era presso i Greci una specie di ciuffo, che s'elevava nel mezzo della fronte e che poi scendeva ai due lati e sulle spalle in ciocche molto spesse e forti. Molte acconciature delle divinità dipendevano dai costumi delle popolazioni, dall'età e dal carattere che si attribuiva loro e ciò vedremo meglio a suo luogo. Quanto alla barba, dai tempi di Alessandro Magno in poi poichè i Greci se la radevano, essa scomparve anche dalle opere artistiche; il che spesso serve anche a distinguere opere di epoche diverse. Nei primi tempi riguardo ai capelli si amava la regolarità, la grazia dell'ondeggiamento ed anche una specie di ciocche; nei tempi posteriori invece essi si vollero dividere in masse per ottenere diverse ombre, forza ed effetti di luce. Il collo, la cervice, le spalle sono le parti più proprie per dare al corpo umano un carattere o atletico o gentile. Nel primo caso si ha lo sviluppo maggiore dei muscoli, nel secondo il collo lungo e stretto. Il petto nelle statue maschili non suol'essere molto largo, in quelle poi che rappresentano donne suol'essere diverso secondo i tempi. Nei primitivi esso prende la forma rotonda, che nasce dalla superficie piena di sù e di giù, nei posteriori la forma è più rotonda e quasi gonfia. Le tre parti del così detto *musculus rectus* allo stomaco, come pure le linee delle anche sono per lo più molto pronunziate. In generale si amano i muscoli molto rilevati specialmente nel femore degli uomini. Premesse queste nozioni sul corpo umano, nella prossima lezione passeremo a discorrere delle medesime forme umane sotto altri rispetti.

LEZIONE DECIMANONA

CONTINUAZIONE

1.° Notizie storiche — 2.° Delle proporzioni nel corpo umano
3.° Dell'espressione — 4.° Dei vestimenti.

Trattando in seguito della storia dell'arte avremo a notare questo fatto, che dopo la scuola attica capitanata da Fidia, la quale si rivolse precipuamente alle rappresentazioni mitologiche ed in questa aveva per iscopo l'ideale sia nella forma che nel concetto, sorsero altre due scuole, quella di Sicione capitanata da Policleto e l'altra di Argo. La prima di queste, allontanandosi man mano dalla rappresentazione mitologica ed ideale, e trascurando in certo modo lo stile di Fidia, prese principalmente a trattare e rappresentare le figure degli atleti, nelle quali lo scopo principale era da una parte la bellezza, la verità, la vivacità e la grazia del corpo umano, dall'altro lo studio delle sue relazioni e proporzioni, che gli antichi artisti dicevano ῥυθμός o simmetria. Anzi vedremo che Policleto fece una statua detta Doriforo, la quale appunto perchè conteneva l'applicazione esatta e severa delle leggi sulle proporzioni del corpo umano, fu dallo stesso autore denominata il Canone, cioè modello o regola. In progresso di tempo questa scuola andò tanto oltre nello studio delle proporzioni, della grazia e della verità nelle forme, che il suo capo fu eziandio il primo ad introdurre nella scultura una novità. Per lo innanzi le statue solevano essere rappresentate stanti, cioè poggiate su tutte e due le gambe e i piedi, maniera che certo non aggiungeva loro molta sveltezza. Ora Policleto secondo che il caso richiedeva fece poggiare la persona sopra un solo piede e sopra una sola gamba, ciò che favorì grandemente a dare una

espressione al corpo umano assai più svelta e leggiera che prima. Fra gli scrittori antichi Plinio a preferenza ci fa intendere questa novità artistica, quando parlando di Policleto dice: *ut uno crure insisterent signa.*

La scuola di Sicione fu continuata da quella di due altri famosi artisti, di Eufranore e di Lisippo, tendenza speciale dei quali era sempre il ῥυθμός, cioè la legge delle proporzioni nella bellezza delle forme. Quanto al soggetto, essi ebbero ben altro scopo che quello delle rappresentazioni mitologiche ed atletiche, si rivolsero cioè a rappresentare esseri più alti, val quanto dire gli eroi ed i personaggi storici, quantunque nei ritratti avessero idealizzate le persone medesime. Pur tuttavia Lisippo riprese lo studio della natura e l'indirizzo degli antichi maestri, onde poi trattò più naturalmente i capelli. Anzi noi vedremo a suo luogo che un lato caratteristico delle sue sculture fu questo, che nei ritratti egli seppe rendere la figura copiata dal reale assai più esatta, più svelta e più bella del naturale. Premettendo questi cenni storici ci siamo introdotti in una parte essenziale della nostra trattazione sulle forme umane nella scultura, cioè nello studio delle proporzioni.

Di per sè s'intende che è malagevole di determinare quale sia stato il sistema delle proporzioni, che gli artisti antichi seguirono e che chiamarono *symmetria*, tante sono le modificazioni a cui andò soggetto per la diversità del carattere, dell'età, del sesso nelle persone rappresentate. I moderni critici si sono fondati specialmente sul Doriforo di Policleto per ricavarne quelle leggi, che almeno dopo di lui guidarono l'arte in questo rispetto, ed è stato specialmente il Clarac che, dopo aver fatto un accurato studio sopra 42 statue dell'antichità, è riuscito a fissare certe regole sulle proporzioni. In generale si può dir questo, che mentre i moderni per misurare il corpo umano partono dalla lunghezza del capo quale unità di misura, e quindi un corpo per essere proporzionato deve essere sette volte la lunghezza di quello, gli artisti antichi al contrario partivano dalla lunghezza del piede ed era relativamente al medesimo che la statua doveva avere la sua grandezza. Secondo noi il capo va diviso in quattro

parti: la prima del vertice o cucuzzolo sino alla radice dei capelli sulla fronte; la seconda da questa sino alla radice o base del naso; la terza da questa fino al labbro superiore; la quarta dal labbro superiore fino al mento. Il piede può anche essere una unità atta a misurare il corpo umano, ed allora deve essere la decima parte dell' intiero corpo. Vitruvio è l' unico scrittore dell'antichità che ci abbia lasciate delle notizie intorno a questa parte e si ritiene ordinariamente che siano state ritratte dal Canone di Policleto. Secondo lui la lunghezza del volto sino alla radice dei capelli sulla fronte è un decimo di tutta l'altezza del corpo; ma se le statue erano sedute la lunghezza si misurava dal loro piede. La lunghezza di tutto il capo dal mento in sù è un ottavo dell'intiero corpo; la lunghezza della estremità superiore dallo sterno sino ai capelli è un settimo; l'altezza del petto è un sesto; il *cubitus* è un quarto di tutto il corpo. V'ha dipoi molte suddivisioni o partizioni speciali, delle quali non è possibile poterci occupare qui con molta particolarità, addimandando quest' argomento un esame più anatomico o monumentale che teoretico. Così pure la maniera di misurare le proporzioni è diversa secondo le categorie delle statue antiche, le diverse scuole nei varii secoli dell' arte e le persone rappresentate. Così per esempio, non sono punto le stesse le proporzioni che si trovano nell' Ercole, nell' Apollo e nel Mercurio, appunto perchè diversi sono i loro caratteri.

La forma umana fin qui descritta vale a dare al lavoro d'arte il carattere generale della persona; ma sono principalmente alcune parti del corpo, i movimenti o gesti e la ciera quelli che dànno la vera espressione. Sarebbe ora troppo lungo enumerare queste parti per vedere in quanti e quali modi gli artisti antichi solevano esprimere nelle statue i diversi sentimenti dell'animo; pure ne indicheremo alcuni più importanti. Per lo più si riponeva la serenità, la severità, l'orgoglio, la gravità nelle sopracciglia e nel modo di muoverle; a proposito delle quali Quintiliano dice: *ira contractis, tristitia deductis, hilaritas remissis ostenditur*. Si esprimevano l'ira ed il disprezzo in una certa forma del naso; così quello colla punta rivolta in sù indicava l'orgoglio, co-

me il naso rattratto pel respiro represso il disprezzo. Per dinotare il riposo o la quiete del corpo, si soleva mettere un braccio o tutti e due poggiati sul capo: del quale atteggiamento gli artisti fecero grande uso nelle statue di Apollo. Egli difatti è rappresentato in questo movimento artistico quando, dopo aver sostenuta la lotta coi dragoni e cogli altri suoi nemici, con un braccio sostiene la lira e l'altro ha rivolto sul capo, riposandosi delle fatiche. Per dinotare l'azione del parlare innanzi al popolo od all' assemblea si usava una maniera di elevare il braccio, il quale spesso aveva la mano col pugno socchiuso e col dito indice disteso. L'incrocicchiare delle mani sulle ginocchia significava tristizia, abbandono dello spirito, disperazione, atteggiamento tanto bene applicato in una statua del nostro Museo, cioè nell'Agrippina sedente; spesso questo stesso sentimento esprimevasi colle braccia conserte sul petto. La mano distesa in alto e colla pianta allargata in sù dinota l'accogliere sia morale che materiale, come quella distesa colla pianta di rincontro significa l'allontanare, il difendersi da qualche cosa; finalmente i piedi incrocicchiati significavano pace e riposo.

Il corpo umano per mostrare lo spirito e la vita deve essere rappresentato nudo. Due ragioni speciali consigliavano, anzi imponevano agli antichi di conservare nelle loro opere scultorie la nudità. La prima nasceva dall'abitudine del popolo greco, che voleva la nudità perfetta o la quasi nudità nei varii generi di esercizii e di giuochi ginnastici; la seconda dalla essenza stessa dell'arte, la quale dovendo rappresentare l'intima compenetrazione dello spirito col corpo e la vita che l'informa, naturalmente questo non poteva ottenere senza svelare questo corpo, appunto perchè da ogni suo membro trasparisse la vita, il carattere, la individualità. Adunque non solamente la ginnastica sviluppò il senso del nudo presso i Greci, ma anche la plastica stessa, la quale partì dal punto opposto delle scene teatrali che ammettevano, anzi richiedevano gli abiti. E qui cade opportuno l'osservare che il teatro in Grecia è stato sempre separato dalla plastica e dalla pittura, in quantochè non v'è stato mai un campo comune fra loro, come non è avvenuto mai che una rappresentazione teatrale

od una scena bacchica siano state il modello reale, a cui l'artista si sia ispirato per fare una statua. La ragione di questo fatto sta in ciò, che il corpo umano nelle scene del teatro non solo era vestito, ma eziandio contraffatto e mascherato, specialmente nelle figure così dette grottesche; anzi i Greci non sopportavano che sulle scene si presentassero figure chiare e conosciute. Se non che, con questo non è da intendere che le rappresentazioni drammatiche non siano stata fonte ubertosissima di argomenti per le arti figurate. Anzi è appunto per questa comparazione di opere plastiche e di dipinti vasculari da una parte, e di opere drammatiche dall'altra, che i moderni archeologi sono pervenuti felicemente a spiegare molti lavori antichi, dei quali prima era ignoto il soggetto. Anche rispetto alla nudità adunque l'arte tenne questo processo. Fino ai tempi di Fidia e con lui medesimo le divinità si rappresentavano vestite, e la ragione consisteva nella purezza del carattere religioso, nel concetto delle divinità considerate come esseri soprannaturali, nella coscienza religiosa. Questa ai tempi di Pericle e di Fidia era sì viva che nei numi si vedevano indubitatamente degli esseri, che avevano le qualità e le forme umane, ma insieme a queste anche una qualità soprannaturale, per cui la nudità era poco conveniente alle loro rappresentazioni. In questi tempi antichissimi perciò la nudità era riservata agli eroi ed agli atleti. Ma poco a poco quella coscienza religiosa s'affievolì, il concetto puro e superiore della divinità perdè di valore, ed allora la nudità dagli eroi e dagli atleti fu applicata anche agli dei. In essi s'evitarono dapprima le sottovesti, tanto più che gli uomini nella vita ne facevano ammeno. Le divinità rappresentate in azione mancavano anche di abiti superiori o mantelli; ma quando erano rappresentati in quiete, cioè stanti, od esprimevano un simbolo, un lato della loro vita o la situazione in cui trovavansi rispetto al mondo, allora avevano l'abito intiero. Nelle figure ideali bastava talvolta il solo segno dell'abito, come l'elmo sul capo od un lembo della clamide addosso. Quanto alle donne fu molto tardi che si usò la nudità; fu introdotta specialmente per la Venere e se ne trovò l'occasione nel bagno. Se si studiano infatti le diverse statue di que-

sta dea nelle diverse situazioni, non si troverà nuda se non perchè o s'immerge o è uscita in quel momento dal bagno.

I. Detto ciò intorno alle vestimenta in genere, facciamoci a vedere in un modo più speciale gli abiti dei Greci e dei Romani, sia maschili che donneschi. Gli uomini in Grecia vestivano gli abiti seguenti: *A* Il χιτών o *tunica*, cioè specie di camicia, la quale, se dorica era di lana ed in origine senza maniche, se jonica poi era di lino, con molte pieghe e più lunga della dorica; legavasi molto diversamente ed aveva quindi varii nomi secondo le persone e la loro condizione. *B.* L' ἱμάτιον o *pallium*, che era un gran panno quadrato sostenuto al collo da un affibiaglio, *fibula*, una specie dei nostri mantelli o tabarri. Poteva essere portato in varie guise, donde poi gli venivano varii nomi. Ordinariamente l' ἱμάτιον poggiava sul braccio sinistro e passando di dietro copriva le spalle e poi andava a cadere sul braccio destro. *C.* La χλαμύς, *chlamys*, vestimento proprio degli Illirici e dei Macedoni e che usavasi in Grecia specialmente dai cavalieri e dagli efebi. Consisteva in un quadrato oblungo di stoffa, a cui s'attaccava dalle due parti una punta od un lembo, che spesso aveva la forma d'un triangolo rettangolo. In questa guisa il tutto diveniva una specie di mantello, che con un altro fermaglio era fissato sulla spalla destra. *D.* I cappelli non si usavano nelle città, ma solo in campagana e nella guerra; così pure le scarpe non si solevano punto usare nelle opere scultorie.

II. *A.* Quanto alle donne esse usavano sì la tunica dorica che la jonica. La prima era un manto di lana non molto grande, che senza maniche era fissato sulle spalle con fibbiaglio, al lato sinistro e nel mezzo cucito e al disotto lasciato aperto per dare maggiore libertà al movimento delle gambe. Questa specie di tunica si vede soprattutto nelle Amazzoni. La seconda era di lino, tutta cucita, con maniche, lunga e ricca di pieghe. Attorno ad amendue correva una cintura detta ζώνη, in latino *zona*. Il doppio chitone si aveva quando la parte superiore del manto si rovesciava e l'orlo scendeva giù. *B.* L'ἱμάτιον o *pallium* delle donne avea la stessa forma di quello degli uomini, solo che le pieghe erano più ricche e piene. *C.* Il πέπλος era un'altra specie di mantello da donna, che

si usò nei primi tempi, ma poscia si restrinse soltanto alla scena del teatro e si trova nelle statue di Minerva di stile arcaico. È desso un manto regolare nelle pieghe. *D.* Le donne greche non portavano sul capo che ordinariamente una parte dell'ἱμάτιον, ovvero un velo che soleva pigliare diversi nomi, come φάριον, καλύπτρα, κρήδεμνον o anche *rica*. Comune era invece una specie di retina, κεκρύφαλος, *reticulum*, nella quale si avvolgevano i capelli. Nelle statue però sogliono piuttosto essere usate le acconciature. *E.* Queste per lo più come si vedono nelle opere artistiche erano le seguenti:

1. La così detta στεφάνη, cioè a dire una striscia di metallo o pelle fatta in guisa che si metteva alla metà del capo, cominciava all'estremità di amendue i lati in una forma stretta, ma poi si veniva allargando man mano fino a formare nel mezzo un angolo, che capitava sulla fronte; tale era sempre la στεφάνη della Giunone. Ad essa era molto simile la σφενδόνη, che si poneva nella parte posteriore del capo per tener alti i capelli. 2. La così detta ἄμπυξ o frontale, striscia anch'essa di metallo, con chiodetti nel mezzo; ornamento che alle volte ponevasi pure ai cavalli. 3.° Il διάδημα, *diadema* o striscia di panno bianco legato in guisa da venire a finire dietro il capo. 4.° La ταινία, *taenia*, nastro più largo del primo che aveva le estremità più strette e scendenti sopra le spalle. 5.° La μίτρα, sciarpa a più colori posta prima sul capo e legata poscia alla gola. Queste erano le acconciature più generali, a cui molte oltre si aggiungevano che più o meno erano modificazioni delle prime e che, come gli ornamenti in genere, solevano variare nelle stesse rappresentazioni artistiche secondo molte e diverse circostanze.

III. Quanto agli abiti dei Romani, essi avevano ben poche differenze da quelli dei Greci. La *tunica* era assai simile al *chitone* e la *toga*, che fu di origine etrusca, differiva poco dall'ἱμάτιον dei Greci; essa aveva un taglio rotondo ed era più lunga, in guisa che i due estremi toccavano la terra. *Sinus* era quella parte della toga che pendeva sotto al braccio. Il *paludamentum* ed il *sagum* erano abiti o mantelli militari, quello usato dagli uffiziali superiori, questo dai semplici soldati, il primo dei quali era più gran-

de, più fino e più ricco di colori, trattenuto da una *fibula* sulla spalla sinistra. Per le donne la *stola* era come la *tunica*, ma più larga e con maniche o lunghe o corte; essa si metteva sopra la camicia ed era legata al corpo con due cinture, una sotto il seno e l'altra sopra le anche. *Palla* era una specie di *tunica* superiore. E questo basti intorno ai vestimenti dei Greci e dei Romani sia nella loro vita che come si vedono nelle opere d'arte.

LEZIONE VENTESIMA

CONTINUAZIONE

1.° Delle armi. — 2.° Degli attributi.
3.° Della fusione della forma umana con quella degli animali.

In questa lezione ci occuperemo delle armi come parte delle vestimenta, indi degli attributi, e finalmente della fusione delle forme umane con quelle degli animali. Nella scultura l'armatura intiera non si vede così facilmente come la parziale; invece è possibile riconoscerla nei ritratti dell'epoca romana, nei rilievi storici e anche più ordinariamente nei dipinti e negli antichissimi vasi della Grecia. L'armatura comprendeva le seguenti parti:

A. L'elmo, che in origine presso i Greci è un berretto di pelle coperto talvolta anche con piastre di metallo, e dicevasi κυνέη o *galerus*. Poteva essere anche un grande elmo usato specialmente dai cavalieri, ed allora era detto κόρυς, *cassis vel galea*, cioè a dire un casco di metallo. Nei primi tempi la sola *cassis* era di metallo, la *galea* soltanto di pelle, ma in seguito anche questa fu di metallo. Fra le varie specie di elmi distinguevansi specialmente queste: 1.° Il peloponnesiaco che usavasi più specialmente nel Peloponneso e dicevasi κράνος, Κορινθιουργὲς; aveva una visiera con fori che lasciavano libera la vista e poteva alzarsi od abbassarsi sulla fronte; 2.° l'attico, così nominato perchè usavasi propriamente nell'Attica ed aveva la così detta στεφάνη innanzi e due falde ai due lati. L'elmo poi era formato da queste parti principali: 1.ª il κῶνος o *apex*, cimiero al disopra del caschetto a cui si legava; 2.ª il λόφος o *crista*, cioè pennacchio di crini di cavallo il quale alle volte era duplicato o tri-

plicato; 3.ª il γαῖσον o visiera che poteva essere mobile o fissa; 4.ª la παραγναθὶς o *buccula* pezzo che scende sul mento legato alle due parti da cerniere e sotto il mento sostenuto da bottoni; 5.ª il così detto φάλος, cioè ornamenti a rilievo di metallo che mettevansi alla parte esteriore dell' elmo e al disopra della visiera. L' elmo romano non differiva essenzialmente dal greco, tranne che in qualche minima parte.

B. La seconda parte dell'armatura era la così detta θώραξ, *lorica*, *corazza* che poteva essere o tutta di cuoio o tutta di metallo o dell'uno e dell'altro insieme. Quand' era tutta di metallo comprendeva o molte piastre o due soltanto, di cui la superiore era lavorata e aveva ornamenti di figure o scene. La lorica copriva tutto il petto e tutto il ventre e serviva principalmente di difesa.

C. Non meno importanti erano le κνημῖδες *ocreae* o gambiere che coprivano le tibia fin sopra il ginocchio ; erano legate al di dietro, fatte di stagno, di bronzo o di qualsiasi altro metallo e spesso anche adorne di figure.

D. Il più importante mezzo di difesa era lo scudo, ἀσπὶς o *clipeus*, che era tondo e s'usava dalla fanteria pesante. Era per lo più di bronzo ovvero di cuoio coperto di metallo e concavo nel mezzo. Il θυρεός o *scutum* dei Romani aveva la forma oblunga o quadrata, donde poi la sua denominazione greca che vuol dire a guisa di porta. Esso era di cuoio al disotto, ma sopra di diverse piastre congiunte e coperte di panno.

Fra le forme artistiche sono da annoverare gli attributi, perchè, siano essi degli esseri inferiori della natura, siano prodotto del lavoro e della industria umana, concorrono sempre allo scopo generale dell'opera d'arte, che è quello di rappresentare la manifestazione della vita, il carattere e l'attività della persona che si raffigura in una materia. Alle persone reali gli artisti antichi solevano aggiungere oggetti o cose che li circondavano nelle diverse condizioni sociali o private, nelle quali viveano. Così, ad esempio, dovendo essi rappresentare un senatore romano gli ponevano avanti lo *scrinium*, scrigno, od una cassetta in cui i senatori solevano conservare le loro carte, le relazioni, ecc. ecc.;

ai magistrati aggiungevano la sedia curule, che era un attributo loro convenzionale; ai re ponevano la *tiara* e lo *scettro* e così via discorrendo. Alle persone ideali poi e specialmente alle mitologiche o davano attributi analoghi a quelli delle persone reali, come la borsa a Mercurio, lo specchio a Venere che suol tenere in mano; ovvero davano quegli attributi che nascevano dai riti, dalle cerimonie del culto d'una divinità, come le frecce ad Apollo, l'arco a Cupido, la fiaccola, il cane ed il cervo a Diana e così pel resto.

Questa seconda specie di attributi è di quelli che gli archeologi chiamano propriamente simboli. E si noti qui una differenza che è importantissima per l'interpretazione dei monumenti antichi. A prima giunta non sembra che vi sia diversità tra gli attributi della prima e della seconda specie, ma poi riflettendo si vede che v'è, perchè il simbolo ha sempre origine religiosa, è sempre un attributo che nasce dalla natura stessa della divinità e dal sentimento religioso; mentre l'attributo semplice nasce da circostanze esteriori e dalla natura della vita che mena la persona reale. Or bene, gli antichi e specialmente i Greci nel trattare gli attributi ed i simboli, seguivano una via, s'attenevano ad un criterio che fu poi dimenticato dagli artisti posteriori. Essi ponevano nella loro rappresentazione una cura, una diligenza, uno studio assai inferiore rispetto a quello che mettevano nella rappresentazione di tutto il resto della figura. Essi davano agli attributi una parte secondaria sia nelle statue, che nei gruppi e nei dipinti: l'attributo doveva essere un piccolo indizio che accennasse al carattere ed alla qualità della persona principale. Ed ordinariamente anche dalla parte tecnica, cioè del lavoro materiale essi non solevano fare dell'attributo un lavoro finito e perfetto. Questo avvenne nell'epoca classica dell'arte; al contrario nell'epoca posteriore o della decadenza lo studio degli attributi da secondario che era passò ad essere principalissimo.

Un esempio se ne può vedere nel gruppo del Toro Farnese che è nel nostro Museo Nazionale e che appartiene a quella scuola di Rodi, la quale fiorì poco dopo Alessandro Magno ed è appunto dei tempi decadenti all'arte. Ora in questo lavoro colossale, in

cui l'effetto della forza e lo straordinario è il carattere predominante, il pastorello che è dinnanzi e che prima non si sapeva a che alludesse, è il dio del monte Citerone, sul quale avveniva la tragica scena di Dirce che attaccata al toro era precipitata giù. Inoltre v'ha a terra una *cista mistica* ed altri piccoli prodotti naturali, che concorrono tutti assieme a mostrare due fatti principali, l'uno che aveva luogo una festa bacchica quando la Dirce fu presa e legata al toro; l'altro che il monte Citerone v'è rappresentato dalla sua piccola divinità. Se il gruppo fosse stato fatto nell'epoca classica dell'arte, quella non sarebbe stata trattata con tanto studio e riflessione. Difatti esso è troppo grande, ha stupendamente lavorati i capelli ed i piedi, supera in bellezza tutti quanti gli altri personaggi del gruppo; inoltre sta troppo sul davanti ed in tale situazione che distrae lo spirito dalla contemplazione del toro in generale. Ad ogni modo noi avremo occasione di parlare più particolarmente degli attributi quando trattando della Mitologia Artistica ragioneremo delle diverse divinità.

Dalla trattazione degli attributi siamo condotti facilmente a discorrere di un fatto che ha molta importanza nell'arte della Grecia, quello cioè della fusione della forma umana con quella degli altri animali. Noi abbiamo già dimostrato che il simbolo ha un'origine affatto religiosa e mitologica, nel modo cioè di concepire l'essenza e la natura della divinità. Ebbene, questa stessa è l'origine della fusione delle forme umane colle animali. Nei tempi antichissimi, come ricorderete che v'ho detto altra volta, l'arte greca risentì l'influsso dell'orientale e specialmente dell'Egiziana e dell'Assiria. Per questo fatto troviamo quindi alterato nelle divinità il corpo umano; abbiamo il Giove a tre occhi, l'Apollo con quattro mani e così via via. Questa confusione però scomparve dall'arte classica appena essa si sottrasse da quel contatto, quando divenne più certa, più regolata e comprese che la pura rappresentazione della forma del corpo umano non solo basta, ma sia anche la più adeguata per incarnare il concetto della divinità. Coll'andar del tempo, adunque, quell'alterazione primitiva del corpo umano s'andò limitando ai soli esseri inferiori, ai

demoni, agli abitanti del mare ed a quelli dell'inferno, nei quali pur nulladimeno l'arte intese sempre ad abbellire le mostruosità ed a far risaltare la forma umana su quella animale. Questo si osserva nell'Ecate e nel Gerione dal triplice corpo: ma il più bell'esempio di questa tendenza perfezionatrice degli artisti greci si ha nella rappresentazione della Medusa. Le più antiche teste di questa furia infernale si veggono nell'egida di Minerva, in alcuni idoli, nelle più antiche monete d'Atene e nelle metopi dei tempii di Selinunte in Sicilia. Ora, se voi comparate queste con la testa di Medusa che è sulla corazza di Adriano nel Museo Capitolino a Roma e della Medusa Rondanini, che è nella Glyptoteca di Monaco, voi non potrete fare ammeno di concludere che l'arte greca fece un progresso nell'abbellire quella figura che per sè stessa doveva essere brutta. Difatti nelle più antiche teste della Medusa si osserva la forma della testa quasi perfettamente rotonda, la bocca mostruosamente aperta, per capelli schifosi ed irti serpenti, per denti quelli dei più brutti animali, la faccia rugosa, infine ha tutto in guisa da farne un mostro. Anche nella Medusa delle epoche posteriori v'hanno i serpenti, v'ha la parte mostruosa, ma su di questa domina talmente il carattere umano, che quasi scomparisce affatto.

Un altro fatto non meno importante per la storia dell'arte è questo, che gli artisti presero in origine a confondere colle forme umane le animali. La ragione ne è a ricercare nella coscienza religiosa e nella fantasia del popolo greco, giacchè si aggiungevano ad alcune divinità una o più membra di animali per dimostrare più plasticamente certe qualità brutali ad esse attribuite, e viceversa talvolta si aggiungevano a qualche animale le parti del corpo umano per nobilitarlo e farlo più bello. Però anche qui l'arte, come negli attributi e nei simboli, cercò d'abbellire queste forme e dimostrò così la tendenza di far predominare l'elemento umano sul puro animale. Abbiamo un esempio di questo nell'uso delle ali che gli antichi artisti solevano attribuire alle divinità. Nei tempi primitivi dell'arte quasi tutti gli Dei olimpici avevano le ali sia per dinotare la velocità dei loro movimenti, sia la loro vita nell'aria. Nei tempi poste-

riori furono lasciate solamente come simbolo ad alcuni esseri inferiori o demoni, come alla Nice, all'Iride, ad Eos, alla Nemesi, a Dice, all'Amore o Eros, alle Eumenidi ecc. ecc.

Anche nell'arte orientale s'adoperarono le ali, ma vi fu grande differenza fra i due popoli nel modo d'attaccarle alle membra umane. E per vero, nelle figure dei Persiani e degli Egizii le ali tengono luogo delle braccia o delle gambe e poi sorgono dagli omeri o dalle anche in guisa così sconcia, che la figura umana ne resta orribilmente deforme. Nelle figure greche al contrario, come nella Psiche e nell'Amore, le ali sorgono così delicatamente dalle spalle che rendono sempre più svelta e graziosa la figura che le porta. Talvolta però l'artista era legato a certi simboli religiosi, perchè il popolo nel celebrare le festività od i riti di alcuni numi voleva vederli col tale o tal'altro simbolo e non altrimenti. Così era, ad esempio, di Bacco, al quale primitivamente si davano le corna; nè diversamente era dei Satiri. Eppure gli artisti s'ingegnavano di aggiungere alla figura umana questi simboli con una certa grazia; a Bacco quindi davano le corna le più corte che era possibile e le coprivano con corone di pampini o di fiori ed uva; ai Satiri poi le facevano sorgere tra le ciocche dei capelli ben acconciate.

Può dirsi in generale che gli artisti antichi avessero per legge di conservare pure ed intatte le parti più nobili del corpo umano, quelle cioè che erano più idonee a manifestare lo spirito e l'idea artistica; la qual legge non s'osservava in Oriente, dove spesso ad un corpo umano ponevasi il capo d'elefante o d'uccello. Il Minotauro greco è per se stesso un mostro. L'artista greco fa l'opposto dell'orientale, spesso cioè al demone dà la testa umana; la stessa Io, l'ancella di Giunone, ridotta prima a vacca, diviene poi nell'arte una donna con piccole corna. Anche questo fatto prova viemaggiormente che quantunque l'arte greca abbia subìto da principio l'influsso della orientale, pure in progresso di tempo seppe staccarsene e costituirsi come arte autonoma. Questo progresso si vede specialmente nei Centauri. Studiate la descrizione del Centauro che è sulla così detta *Arca di Cipselo* e lo troverete un uomo perfetto che aveva soltanto l'ultima parte del

corpo da cavallo e questa poi era così bene attaccata al suo corpo che sembrava qualche cosa di organico. Lo stesso dicasi dei Centauri dipinti sui vasi di Chiusi e Volci. Questa prima forma era innaturale, inorganica ed arbitraria. In seguito la forma generale del Centauro è il cavallo col collo e colla testa umana; allora è il cavallo che si eleva ad uomo e perciò i tratti sono più duri e selvaggi. Lo stesso si deve ritenere per la rappresentazione dei Satiri, dei Tritoni e dei vassalli di Nettuno che hanno forma umana e di pesci insieme ed abitano nel mare.

Dai quali fatti si può infine conchiudere questo, che l'artista greco, anche obbedendo a certe idee religiose, non alterava mai le parti principali del corpo umano: spessissimo poi per elevare gli esseri inferiori ad una sfera superiore alla loro congiungeva le forme umane a quelle degli animali.

LEZIONE VENTESIMAPRIMA

DELLA SCULTURA IN ISPECIE O DELLA SUA TECNICA

1.° Che s'intenda per tecnica della plastica — 2.° Delle materie molli o rammollite, come la creta, la terracotta ed il bronzo.

Incominciamo da questa lezione ad occuparci della tecnica della plastica. Sotto la parola generale di tecnica noi intendiamo due cose distinte. Primamente il processo, mediante il quale si procaccia all'occhio dello spettatore la impressione d'una forma data dall'artista ad una materia qualunque, senza tener conto alcuno nè della qualità, nè della specialità della materia medesima. Questa è quella che gli archeologi chiamano tecnica ottica; noi ne parleremo in seguito in una breve trattazione sulla composizione artistica. In secondo luogo s'intende per tecnica anche il processo, per cui la forma determinata dalla tecnica ottica viene ad essere prodotta in una speciale materia, avuto riguardo alle sue qualità, mediante l'aggiunzione o l'esclusione di qualche cosa e col modificarne più o meno la superficie. Questa poi dicesi tecnica meccanica.

Noi ci occuperemo prima della tecnica meccanica. E, per procedere con un certo ordine logico, muoveremo specialmente dalle diverse materie che sono capaci di ricevere una forma artistica; poscia ragioneremo dei diversi prodotti dell'opera umana.

Una prima categoria delle materie usate dalla plastica è costituita dalle materie molli o rammollite, quali sono la creta ed i metalli, ed è specialmente in questo ristretto senso che i Greci la dicevano πλαστική, denominazione che fu poi estesa anche a tutte le opere di scultura.

I. Trattando delle prime opere di scultura, allorchè faremo la storia dell'arte, avremo occasione di vedere che dalle fabbriche dei vasi uscivano non solo questi prodotti semplici, ma eziandio lavori di creta rappresentanti figure intiere o rilievi, che stavano sui manichi o sulla superficie degli stessi vasi. Questi lavori non erano eseguiti nella così detta ruota del pentolaio, cioè colle forme comuni, ma indubitatamente eran fatti a ferro ed a mano; dal qual fatto s'intende come si possa conchiudere che i primitivi lavori di scultura furono di terracotta. La creta con cui tali lavori compivansi non era cotta, ma soltanto disseccata al sole; perciò la chiamavano ἀγάλματα ἐκ πηλοῦ, in latino *opera cruda* e gli artisti che la lavoravano avevano il nome di πηλοπλάθοι. E qui potete osservare come sia vero che l'arte incomincia dall'officina d'un operaio, da un artigiano, dalle mani di coloro che non hanno per iscopo di produrre un' opera veramente artistica, ma un lavoro materialmente e puramente utile. Se non che a poco a poco il lavoro di questi operai va acquistando uno scopo relativamente artistico. Essi formano dapprima le divinità, che servono pel culto privato, indi i genii delle famiglie o i penati e finalmente quei piccoli idoli che si usavano sotterrare coi morti. A simil genere di lavoro appartenevano anche le così dette pupe o giocattoli dei fanciulli, dei quali s'è trovata grandissima quantità negli scavi delle case private in Atene. Queste figure potevano anche essere di creta cotta o bruciata, onde ne è venuto poi il nome comune di terracotta, che i Greci dicevano ἀγάλματα ὀπτῆς γῆς. In Roma, e specialmente in Etruria, le lampade, i vasi, gli altri utensili e più generalmente i *fastigia templorum* erano adornati di figure, rilievi ed arabeschi di tal genere di creta; oltre la quale gli artisti greci dei primi tempi usavano anche il gesso, lo stucco e la cera specialmente per quei giocattoli; i quali prodotti spesso si solevano colorire per esprimere la realtà del corpo umano. Nondimeno, benchè colle opere di creta o terracotta si sia dato il primo impulso e la prima forma alla scultura, pure questa specie di plastica era più importante, in quanto preparava la vera scultura in marmo od in bronzo, in quanto serviva come modello o forma, secondo la quale si producevano le

opere nelle suddette materie. Plinio ci dice che questa plastica in terracotta fu la madre e la maestra della vera scultura in Grecia. In fatti quando si dovevano formare delle grandi figure si soleva fare dapprima uno scheletro di legno, sul quale distendevasi la creta e si lavorava con le dita e con le stecche, ovvero anche coi ferri. Questo scheletro, che in greco chiamavasi κίνναβος o κάναβος, era il fondamento del lavoro artistico, ed in questo, soprattutto quando si dovevano fare opere di bronzo, gli artisti riponevano il loro principale studio, in guisa che le finezze tecniche e la perfezione della espressione non dipendevano dall' ultima mano o dal lavoro che gli artisti solevano fare sulla statua già compiuta, ma soprattutto dalla perfezione più o meno grande di questo modello.

II. Quanto ai lavori in metallo, per procedere con ordine bisogna distinguere tre parti principali: modo di comporre il bronzo, antichissima maniera di lavorarlo, e maniera nuova o del getto.

Noi ci limitiamo a trattare del bronzo, perchè gli artisti dell'antichità non si servivano degli altri metalli come il ferro, l'argento, l'oro, in guisa che si possa dire, che n' abbiano formata una vera e compiuta opera d'arte. È ben vero che dagli scrittori e dagli avvanzi monumentali si sa che fu adoperato il ferro, ma ciò avvenne soltanto per le figure colossali, poichè esso non ha nè la duttilità, nè le altre qualità del bronzo che lo rendono atto a ricevere una forma artistica qualsiasi. Usarono eziandio dell'oro e dell'argento, o separatamente o riuniti assieme; ma rigorosamente parlando fu soltanto all' epoca della decadenza che se ne fecero delle piccole statue od ornamenti di poco valore artistico. Al tempo dell' Impero sia l' oro che l' argento furono adoperati dall'arte, servivano cioè ad adornare alcune parti dei vestimenti di bronzo; quindi è che nelle migliori statue gli orli di questi solevano essere d'argento, d'oro poi le decorazioni del capo, delle braccia, del collo, delle mani ecc. Senza negare adunque l' importanza di tutti gli altri metalli nella scultura, noi ci restringeremo ad esaminare quei tre punti poc'anzi stabiliti intorno al bronzo.

A. Ordinariamente il metallo più usato nella plastica era il bronzo, che in latino dicevasi *aes* ed in greco χαλκός dal verbo χαλάω, *distendere*, onde poi anche il verbo χαλκόω, *fare dal bronzo*. La sua composizione era semplicissima. Il rame fuso dava la sua prima base. Ad esso s'aggiungeva dello stagno o anche del piombo o dello zinco, o l'uno separato dall'altro o tutti e tre insieme in una quantità più o meno grande. Gli antichi ritenevano, e la loro teoria è stata poi confermata dalla esperienza dei moderni, che allora si abbia il bronzo più puro e più perfetto, quando al rame si unisce lo stagno od il piombo, o tutti e due assieme o separatamente l'uno dall'altro. E veramente, esaminando le loro statue di bronzo si vede chiaro, che in quasi tutte predomina la mescolanza dello stagno e del rame, la quale lega dava maggiore fluidità alla fusione del metallo e gli faceva inoltre acquistare anche maggiore durezza.

Gli antichi conoscevano tre mescolanze o sorte di bronzo, derivate probabilmente dalle diverse composizioni usate. La prima, quella di Delo, e la seconda, di Egina, furono usate nei tempi antichissimi; più tardi sorse il famoso bronzo di Corinto tenuto in grandissimo pregio presso i Greci. Le due prime specie scomparvero subito e non si conoscono punto; l'ultima perchè venne più tardi durò poco dippiù, ma finì anch'essa, sicchè rimase ignota ai Romani. Quando Mummio per parte della Repubblica occupò Corinto e fece suoi tutti i monumenti che vi si trovavano, non si sa come nello stesso tempo scomparve anche il modo di fare questa ultima e più perfetta specie di bronzo. Come dunque gli artisti moderni, così i greci e i romani dell'epoca della decadenza non seppero le qualità e le specialità di queste tre diverse specie di bronzo. È probabile però che l'Apollo Saurottono, di cui esiste una bellissima copia in marmo nel Museo Vaticano, l'Amazzone di Strongilione e molte statue di Delfi siano state bronzo corinzio, che i Romani tenevano in gran pregio e le cui opere solevano denominare *signa corinthia*. Sappiamo però che nella sua composizione distinguevansi tre colori: esso o era bianco come l'argento,

candidum, forse perchè nella mescolanza entrava in gran parte anche questo metallo; o era giallo come l'oro e l'ottone; ovvero oscuro fino e lucido, cioè di un colore simile a quello del fegato, che era molto pregiato e che presso i greci chiamavasi ἡπατίζον.

Gli artisti antichi giungevano a tal grado di perfezione nell'imitare le forme umane, che mediante la composizione del bronzo riuscivano a mostrare nel medesimo il carattere ed il colore diverso delle persone che si dovevano rappresentare nelle statue o nelle altre opere plastiche. Così, ad esempio, Pausania ci narra che gli atleti, il corpo dei quali per la nudità, pei raggi cocenti del sole, e per gli esercizii ginnastici soleva prendere un colore tutto proprio, lo conservavano tal quale nelle statue per l'arte squisita degli artisti nel fondere il bronzo. Lo stesso scrittore ci racconta che la statua di Atamante del greco Aristonida mostrava pure nel volto un certo rossore, che imitava quello che aveva avuto vivo al cospetto degli uomini dopo il suo famoso ed orribile delitto. Spesso anche i capelli e la barba solevano essere dorati ed agli abiti si aggiungevano orli di argento. Sembra poi essere stato uso generale di mettere alle statue, per mostrarne l'espressione viva e vera, gli occhi di argento, di pietre preziose o di smalto. E v'è stato a questo proposito un archeologo, il *Boettiger*, il quale da alcune iscrizioni nelle quali si parla di *fabri ocularii* ha ricavato che probabilmente vi siano stati artisti che si dedicavano specialmente a fare gli occhi per le statue. La quale supposizione a me non sembra punto difficile, giacchè noi sappiamo che presso i Greci v'erano delle corporazioni di uomini che esercitavano simili arti e mestieri; come v'era, ad esempio, una classe d'artigiani che s'occupavano a dipingere le statue degli uomini soltanto in alcune parti.

B. Nei tempi antichissimi dell'arte i lavori in metallo e sopratutto in bronzo si facevano tirati a martello e poscia finiti a forza di punzoni. Quanto poi agli strumenti coi quali si lavorava erano principali l'ἄκμων o incudine ed il ῥαιστήρ, cioè martello o punzone. Un lavoro così eseguito dicevasi σφυρήλατον, da σφῦρα che vale anche martello. In Omero accade spesso di leggere della esecuzione dei lavori di bronzo con questi stru-

menti e specialmente nella famosa e bellissima descrizione dello scudo di Achille. L'*aes regulare* o *bronzo duttile* era diverso dall'*aes caldarium* o *bronzo duro* sia pel materiale, come pel modo di trattarlo; poichè prima lo si riduceva a piastre o lamine fine e poi si riunivano assieme o con chiodi o con grappe che noi comunemente chiamiamo *code di rondini*. Ed a conferma di questo Pausania ci narra d'aver veduto egli stesso costruire a questa maniera dall'artista Learco da Reggio il famoso Giove di Sparta. Questo modo di lavorare il bronzo fu generalissimo nell'antichità; ma nei tempi posteriori rimase semplicemente per formare le statue colossali di bronzo o di ferro e principalmente i piccoli lavori di oro e d'argento. In quanto all'uso del ferro si può affermare che si fecero soltanto dei tentativi; in quanto al piombo esso valse per fare le *tesserae*, i *sigilla* e gli emblemi.

Fu soltanto nella 50ª Olimpiade e per opera dello scultore Teodoro di Samo che l'arte acquistò il mezzo più adatto e più efficace per usare bene dei materiali e raggiungere il suo scopo, qual'è quello di rappresentare la vera perfezione della forma umana. Pel compimento delle opere plastiche in metallo fu introdotto il *getto* o la fusione del bronzo, il di cui processo era lo stesso di quello tenuto dai moderni. Ei fu per effetto di questa scoperta che si ebbe la vera *ars statuaria*, la vera plastica, quella che a preferenza della scultura in marmo riposa sul modello in creta o terracotta. Il processo che si teneva per fare il getto era il seguente. Sopra uno scheletro della statua da farsi, il quale era di materia combustibile, si formava a poco a poco un modello o forma di cera, vale a dire si rendeva la cera così duttile che si poteva facilmente stenderla e lavorarla sulla forma di creta. Questa forma di cera doveva essere perfettissima, in essa quindi gli artisti davano quella espressione, bellezza e finitezza che dovevano dare alla stessa statua. Poscia riscaldavasi questo strato di cera ed allora vi si distendeva sopra quello che i Greci chiamavano λίγδος o χοάνη, χόανος o χῶνος. Ciò fatto si praticavano su questa crosta di cenere o polvere alquanti piccoli fori, che dovevano servire per versarvi il bronzo.

Poscia a fuoco molto lento si lasciava liquefare la cera che era tra la creta dello scheletro e la crosta superiore; dalle apertura o fori di questa si versava il bronzo liquefatto, e così, compiuto il getto, s'aveva la statua colle forme che erano sulla crosta superiore alla cera. Così producevasi la statua di bronzo in generale, ma ad un solo getto. Talvolta però alcune parti si aggiungevano dopo, anzi pare che vi sia stato un getto intiero ed un getto di parti. Nelle statue molto grandi, nei colossi, come in alcune che si vedono ancora nel nostro Museo, il getto si faceva parzialmente; si gettavano a parte prima le gambe, indi il tergo o busto, poscia le braccia e finalmente il capo; finiti che s'erano tutti questi getti parziali si riunivano assieme e si saldavano in guisa da formare la statua. La saldatura detta κόλλησις fu inventata dal famoso Glauco da Chio anche prima che Teodoro inventasse il getto. E questo processo della saldatura facilitò molto la plastica in bronzo, perchè molte volte le statue non potendo essere gettate in un sol pezzo, avrebbero dovuto perdere la bellezza e la perfezione delle forme, mentre col getto particolare e colle saldature non scapitavano in nulla di tutto ciò.

Ora volendo fare in generale una comparazione tra la plastica in bronzo e quella in marmo, si può dire che il bronzo potendo essere trattato con maggiore perfezione per mezzo della forma o modello, ottiene da una parte maggiore capacità di perfezione, e dall'altra può dare al corpo umano movimenti ed espressioni maggiori di quelle passibili nel marmo. Inoltre gli artisti antichi resero così fino il bronzo che lo cisellarono e vi fecero qualsiasi altra specie di lavoro. Finalmente le statue di bronzo sono in più gran numero di quelle di marmo, donde ne è venuto che la parola statua indica un' opera in bronzo. Per tutte queste ragioni la plastica in bronzo è preferibile a quella in marmo. Eppure quest' ultima ha un vantaggio sulla prima ed è quello che le viene dagli effetti di luce, dalle ombre e dai chiaroscuri che mancano totalmente nella plastica in bronzo. Pur tuttavia osserviamo che presso gli antichi era in maggior pregio il bronzo perchè esprimeva meglio il movimento e l'ideale della bellezza.

LEZIONE VENTESIMASECONDA

CONTINUAZIONE

1.° Dei lavori in materie dure. — 2.° Degli strumenti nella scultura. — 3.° Dei lavori in metallo ed in avorio.

Nella passata lezione parlammo della prima categoria di lavori plastici, cioè di materie molli o rammollite; oggi passeremo a discorrere degli altri in materie dure, dei quali s' hanno a studiare specialmente quelli che seguono:

I. Intorno a questo genere di scultura v' è ben poco da dire. I Greci avevano un nome comune per esso e per la scultura in pietra, e questo era ξέειν o γλύφειν, quantunque più ordinariamente il secondo verbo dinotasse specialmente la scultura in pietra. Dalla prima voce viene quindi la parola *scalpere* e quindi ξυήλη, *scalprum*, cioè specie di scalpello proprio pel legno o per le materie simili, come l' osso, l' avorio, ecc. Al verbo γλύφειν poi corrisponde lo *sculpere* latino, che è lo scolpire in pietra, e quindi ne viene lo strumento γλύφανον e τόρος, *caelum* che è precisamente il nostro *scalpello.*

Queste due voci primitive dinotavano inoltre due maniere d'intaglio in legno: lo ξεεῖν indicava un lavoro, una scultura più superficiale, quando cioè sopra una massa di legno, sia vaso o qualunque altro oggetto, si facevano quasi dei bassorilievi; il verbo γλῦφειν poi significava un lavoro d' intaglio più profondo, quando cioè le figure erano intagliate con più perfezione, stavano da sè ed avevano contorni molto profondi. Siffatti intagli si facevano per lo più sui vasi di campagna, atti a conservare frumenti, derrate ed altro, sui manichi o sul corpo dei medesimi e spesse volte per formarne idoli dei campi e dei giardini, delle

ville e delle case private in città. Il legno usato in cosiffatti intagli era o indigeno, come il faggio, la quercia, il cipresso, il pero, l'acero, l'ulivo e simili; o era straniero, come l'ebano, il cedro, il loto, ecc. ecc. S'intende da sè che questi lavori non ebbero una grande importanza artistica, e per noi l'hanno tanto meno in quanto che tutto quello che sappiamo dei lavori in intaglio l'abbiamo appreso dagli scrittori antichi, meglio che da monumenti che ce ne restino. Volendo perciò dare un esatto giudizio su di essi, è d'uopo confessare di non conoscerli con certezza. Solo è da osservare questo, che detti lavori d'intaglio acquistarono importanza maggiore soltanto allorchè Teodoro inventò il così detto τόρνος, strumento per tornire i lavori in legno.

II. Di maggior momento erano i lavori plastici in pietra. Fra le pietre più usate, perchè più adatte alla scultura, era la calcaria in generale, e per conseguenza il marmo, perchè capace d'esser meglio lavorata, cedevole al ferro, atta a ricevere una pulitura che esprimeva poi la morbidezza delle forme umane e la finezza dei contorni. Infatti si osservi che la parola μάρμαρον, marmo, deriva dal verbo greco μαρμαίρω, che significa appunto risplendere, Colui che lavorava in pietra od in marmo dicevasi in greco λιθουργὸς o λιθοξόος, ed in latino *sculptor*. Era naturale che l'arte si servisse a preferenza di questa pietra; era naturale che gli artisti amanti delle materie metalliche si ossero fermati al genere di pietra più delicato ed atto ad eseguire qualche produzione artistica.

Il marmo difatti è una materia media tra le troppo dure, come le altre pietre, e le molli o rammollite, come la creta, la terracotta ed il bronzo. La sua superficie è pura e liscia, e più che lucente è, come si dice in arte, grassa, cioè la coesione delle sue particelle o granelli è tale che vi si possono eseguire le parti più morbide, senza che la pietra venga meno all'urto del ferro col quale si lavora. Aggiungasi che il marmo ha una quasi trasparenza, qualità che ha molta importanza per la scultura, perchè giova moltissimo a rappre-

sentare il nudo delle forme umane, ed a produrre gli effetti della luce e delle ombre, che tanto accrescono il pregio delle opere artistiche; inoltre nel marmo i contorni riescono anche più dolci che nel bronzo. Il marmo più bello e più usato dagli artisti greci era il bianco, del quale notavansi diverse specie. Il principale era quello che ricavavasi dall'isola di Paro, e specialmente da Lygdos; chiamavasi quindi λίθος Πάριος e siccome era molto trasparente così dicevasi anche λυχνίτης. Le sue proprietà principali sono la purezza, il grano molto grande, una durezza media ed un grande splendore; noi Italiani lo diciamo marmo greco duro o salino. Un marmo quasi della medesima specie è quello che noi diciamo grechetto, il quale ha il grano più piccolo e quindi riesce più facile a lavorarsi. Vi erano inoltre: il *marmor domesticum* usato specialmente nell'Attica; il pentelico o marmo greco fino, che era facile a rompersi in iscaglie o frantumi e che fin dalla 50ª Olimpiade cominciò ad essere adoperato sui tetti dei tempii e dei grandi edifizii invece delle tegole comuni. Nè avevano minor pregio il marmo d'Imetto o cipollino; il marmo di Taso, che ritraevasi dall'isola di questo nome ed era di colore alquanto pallido; il marmo di Lesbo che era giallognolo e quello coraltico che si faceva venire dall'Asia Minore e che noi diciamo marmo palombino, a proposito del quale Plinio dice: *candore proximum ebori et quadam similitudine*. Il suo grano era molto sottile e mancava affatto di splendore. In Italia in generale e specialmente a Roma s'usava a preferenza il marmo bianco così detto di Luna, che veniva dalle cave di Carrara, intorno all'uso del quale v'ha una opinione opposta tra Plinio e Strabone. Plinio dice che queste cave furono scoperte poco prima di lui, mentre Strabone asserisce che erano antichissime e che anzi Massinissa fu uno di quelli che ne fece più uso a costruire grandi edifizii e specialmente a farne colonne. Ad ogni modo questo marmo aveva molta varietà e nella durezza e nel colore,

Per le opere di minore importanza si usavano sì in Grecia che in Roma varie specie di tufo; ed opere minori sono spe-

cialmente i bassirilievi di tufo o quei piccoli busti che si mettevano sulle tombe, sopratutto quando queste appartenevano a gente di bassa condizione. Negli antichi tempi s' usavano pure i marmi colorati, non tanto per le opere architettoniche, quanto per le statue e per gli altri lavori di scultura. Ai giorni nostri vedesi ancora nel Capitolino a Roma una statua d'Iside ed altre di Centauri tutte di marmo nero, come pure si trovano teste di Bacco e di Satiri tutte in marmo rosso, che certamente furono fatte in un'epoca posteriore dell'arte.

Fu poi al tempo dell'Impero che si cominciò ad adoperare per le statue anche i marmi screziati; ma ciò si fece non per tutto il corpo delle statue, sibbene soltanto per alcune parti delle medesime, come sarebbero a dire le vestimenta, gli ornati e gli attributi. Dopo l' Imperadore Claudio s'adoperarono anche il granito ed il porfido, specialmente quando si voleva imitare, come allora era in moda, le opere di stile egiziano. Presso i moderni cotale lavoro rimane ancora misterioso e costituisce un problema, che aspetta ancora la sua soluzione: rimane cioè come obbietto d'ammirazione nella tecnica antica, come quegli artisti abbiano potuto non solo lavorare marmi così peziosi e duri, ma ridurli eziandio a quella finezza e perfezione che oggi pare inimitabile.

III. Il marmo per la durezza sua naturale e per la finezza delle parti, ad esser lavorato richiede l'uso di parecchi strumenti. Oltre alla sega comune, il principale e più generale è lo scalpello, detto ἐγκοπεύς. Oggidì gli scultori n'hanno diverse specie, tra le quali vanno notate: 1.° lo scalpello per digrossare o tagliare la massa del marmo; 2.° quello così detto a dente di cane, che s'usa specialmente per fare le strisce parallele; 3.° lo scalpello diverso dall'antecedente che serve per tirare le strisce trasversali; 4.° la raspa; 5.° e 6.° diverse specie di martelli; 7.° la verga; 8.° il succhiello che serve per fare degli incavi o delle volte, specialmente nei capelli e nei vestimenti; infine diverse altre specie di strumenti scultorii. Noi non sappiamo con certezza se gli artisti antichi abbiano avuti

o no gli stessi strumenti che hanno i moderni; nondimeno dalla perfezione delle loro opere abbiamo pruove sufficienti per concludere affermativamente. V'ha poi dei lavori di scultura antica incompiuti ancora, come i Niobidi che si conservano nella Glyptoteca di Monaco, i quali ci dimostrano chè s'usavano eziandio degli strumenti a noi sconosciuti. Ora un moderno archeologo, l'Hettner, avendo fatto degli studii su questi Niobidi, ha trovato che a lavorarli s'erano adoperati i principali tra i nostri strumenti di scultura. Anzi egli stesso esaminando le statue del famoso gruppo di Laocoonte ha avuti argomenti per dire che gli artisti antichi dovevano usare strumenti che noi non conosciamo affatto. Quando essi lavoravano sopra un modello solevano fare sul marmo dei punti che dinotavano le dimensioni. Fatta la statua si soleva stropicciarla e pulirla colla polvere d'una pietra che raccoglievasi a Nasso, o anche colla pietra pomice. Una specialità tecnica per l'arte antica poi, rispetto a questa pulitura, era in ciò, che gli artisti per conservare la morbidezza del nudo o forse anche per riparare la superficie intiera della statua dall'influsso delle piogge e del sole usavano di cospergerla d'una certa vernicè o cera detta punica. Questo processo dicevasi in greco καῦσις ed in latino *circumlitio*; sul quale argomento gli archeologi hanno scritto e quistionato moltissimo, e specialmente nella prima metà del nostro secolo s'è posta una quistione che è delle più vive della scienza archeologica. Nei primi tempi facevasi sì grande confusione tra la *circumlitio* e la così detta policromia o l'uso dei diversi colori nelle statue di marmo; ma il famoso archeologo francese Quatremère-de-Quincy, si sforzò pel primo a dare un poco di luce ed ordine a tale quistione. Difatti nel suo pregevolissimo libro che porta per titolo *Jupiter Olympien*, dopo d'aver ragionato ottimamente di molte altre quistioni tecniche e specialmente dell'uso che avevano gli artisti antichi d'adoperare nelle statue diverse materie, come bronzo, pietre preziose, marmo, legno ed avorio, tratta della succennata quistione ed il risultato è questo: Che la *circumlitio* era una ver-

nice che si versava sulle statue sia per coprirle dagli influssi delle intemperie, sia per dare morbidezza alle forme del corpo: distinguevasi poi dalla *polichromia* indicando questa l' uso di dipingere le statue con diversi colori per mezzo del pennello. Ed a confermare l'uso di quella vernice ci è un luogo di Plinio, nel quale si ricorda che Prassitele soleva dire che le più belle fra le sue statue erano quelle verniciate da Nicia famoso pittore dei suoi tempi. Da questi e da altri fatti simili si vede chiaro che la scultura e la pittura presso gli antichi non si escludevano tanto quanto si escludono oggi. In quanto alla *polichromia*, essendo essa parte essenziale del nostro studio archeologico, intendo parlarne in un'apposita lezione.

IV. Un'altra categoria di lavori è quella in metallo ed in avorio, che i Greci dicevano ἡ τορευτική ed i Latini *caelatura*, da *caelum* che significa il bulino od il cesello. Noi abbiamo già parlato nella lezione antecedente dell' antichissima maniera di lavorare i metalli, percuotendoli cioè coi martelli e riducendoli a piastre, e dicemmo che tali lavori appellansi σφυρήλατα. Questo processo finì d' essere adoperato per le statue quando fu ritrovato il getto del bronzo: nondimeno esso rimase per certi piccoli e speciali lavori in diversi metalli, i quali parte s'eseguivano con getto di forme, parte con punzoni e strumenti acuti. Quest'arte è propriamente la toreutica da τόρος, bulino o cesello; dalla quale parola venne poi l'altra τόρευμα che significa l'opera prodotta con questo metodo. La toreutica è dunque un' arte che produce gli utensili di ogni genere e di qualsiasi dimensione; produce lavori in metallo par la pace, come candelabri, vasi, coppe e bicchieri pei templi e per le case, ed anche per la guerra, come armature intiere, scudi, corazze, elmi, gambali, aste, spade, ornamenti di carri ed altre cose simili. In seguito gli ornamenti dei vasi, dei bicchieri e dei candelabri, che dicevansi *emblemata* e *crustae*, erano mobili, quali si possono vedere nella collezione dei piccoli bronzi nel nostro Museo Nazionale. A compiere tali lavori erano più in uso l'argento ed il bronzo corinzio. Negli antichissimi tempi gli scultori eseguivano essi stessi queste opere

d'arte, ma di poi sorsero i *caelatores* od *anaglyptores*, che erano degli artisti speciali ben diversi dai *vascularii* o fabbricanti di vasi. E qui giova notare che nella storia della plastica greca troveremo ripetuto questo nome nobilissimo nelle persone degli scultori greci: essi adunque erano *caelatores*, cioè accanto alle statue di bronzo o di marmo producevano lavori di cesello; essi, che avevano già raggiunta in un modo insigne la perfezione nelle grandi opere statuarie, perfezione del resto che non avrebbero potuta conseguire se, lavorando, il loro senso artistico si fosse ristretto semplicemente in questo genere di lavori minuti e particolari. Potremmo ben dire che ciò che Benvenuto Cellini era per gli Italiani del Risorgimento, furono tutti gli scultori greci per la scultura e per l'arte in generale.

V. Alla toreutica appartiene ancora il lavoro in avorio. Questo era venuto in Grecia dall'Asia e dall' Africa ed ai tempi omerici adoperavasi per adornare le armi ed i vasi; spesso usavasi eziandio insieme al marmo, all' oro ed al legno nelle statue e più frequentemente le lire solevano essere d'oro e d' avorio, come le corone erano intessute d' oro, d' avorio e di corallo; anzi Cicerone e Tacito ci affermano che si solevano fare delle intiere statue d'avorio, quantunque piccoline. Nelle grandi statue invece l'avorio era usato pel volto, per le mani e pei piedi, mentre il resto del corpo soleva essere o di legno dorato, o dipinto o anche di pietra. V'era un processo per rammollire l'avorio e tagliarlo in piastre come il bronzo: per lo più lo tagliavano colle seghe, raschiatori e lime e quando l'avevano ridotto in piastre le congiungevano per rappresentare una figura umana. Per quanto ci è dato conoscere dagli scarsissimi avvanzi dei lavori in avorio, che diconsi crisoelefantini, il certo è questo, che l'avorio che aveva spessezza o dimensioni enormemente grandi si lavorava in diverse piastre che si congiungevano con qualche metallo e perchè si preservassero dall'ossido e dai guasti delle intemperie si ungevano con un certo olio detto *pissinum*. L'oro dei capelli e degli abiti era tirato sempre a martello. Le statue poi, il cui torso era di legno, e di pietra avevano la testa, le braccia

ed i piedi e dicevansi ἀκρόλιθοι. Oggidì non abbiamo avvanzi considerevoli di questi lavori, se ne togli alcuni piccoli monumenti scoperti nel 1855 e 1856 negli scavi di Monte Calvo, cioè a dire una testa d'avorio, piccole figurine ed alquanti rilievi. V'hanno inoltre quali avanzi di simili lavori le così dette *diptyca consularia* cioè a dire delle tavolette a scrivere per i consoli Romani, il cui orlo era ornato di rilievi in avorio e che posteriormente in Roma vennero in uso anche fra i privati. Fin qui della toreutica: resta però ancora altro a vedere intorno alla tecnica della plastica.

LEZIONE VENTESIMATERZA

CONTINUAZIONE

1.° Delle pietre preziose e loro uso.— 2.° Diverse specie di gemme.— 3.° Qualità e materie delle pietre preziose. — 4.° Del modo di lavorarle. — 5.° Dei lavori in vetro.

Conchiuderemo in questa lezione le nostre ricerche sulla tecnica della plastica.

Un altro ramo dell'antica scultura era costituito dalla così detta *scalptura*, vale a dire l'arte di lavorare le pietre dure e le gemme. Dai tempi antichissimi dell'arte greca le gemme erano solamente tagliate, non lavorate in guisa da contenere figure o rappresentazioni artistiche; fu solamente al tempo di Alessandro il Macedone od in quel torno che cominciò il vero lavoro delle pietre dure; anzi non fu tanto in Grecia quanto in Roma ai tempi dell'Impero che tale specie di lavori incominciò ad avere grande importanza non solo per ragione di lusso, quant' anche per una ragione artistica. Le pietre preziose tagliate e lavorate servivano principalmente o per suggellare gli utensili, le mercanzie ed i piccoli tesoretti che si solevano tenere nelle case, o per suggellare le lettere ed i documenti. In questo caso, erano scolpite od intagliate molto profondamente sulla superficie, essendo destinate a fare una impressione su materie molli da suggellare, come la cera od altro. Tale lavoro prendeva il nome di intaglio in pietra, eseguivasi con un apposito scalpello detto σφραγὶς e, compiuto che s'era, le pietre erano incastrate in anelli od in appositi suggelli. Un altro uso che gli antichi facevano delle gemme era quello per oggetti di lusso, se ne servivano cioè come ornamento della persona. Nei primi tempi in Grecia i musici portarono anelli lavorati con gemme od altre pietre dure; ma

più tardi venne l'uso di adornarne anche gli strumenti musicali, una certa specie di piccoli vasi, le coppe, i candelabri, le corone ed i diademi che non solevano essere soltanto delle persone viventi, ma anche delle statue. È facile rintracciare la cagione dell'uso di queste gemme sia in una certa costumanza che dall'Oriente veniva in Grecia, sia nelle relazioni comerciali di questa con quello che ne facilitavano immensamente l'acquisto. Ai tempi posteriori ad Alessandro e sotto gl' Imperatori Romani il lusso prevalse ed allora le gemme si misero perfino sui bicchieri e sulle armi. Finalmente servivano le gemme anche come amuleti e per uso magico. Allora solevano avere una forma speciale, donde il nome di scarabei, perchè la loro parte inferiore soleva essere circolare come la forma di uno scarafaggio. Si noti in generale che a tutte queste diverse gemme quasi sempre solevano mettersi dei nomi, secondo le circostanze ed i diversi usi a cui erano destinate.

Intorno alle varie specie di gemme troviamo presso gli antichi tre nomi diversi, i quali servivano forse ad indicare appunto il triplice uso a cui, come abbiamo veduto, erano destinate. La prima specie è quella, in cui il lavoro è molto profondo, fatto cioè ad intaglio; e siccome allora ordinariamente solevano essere incastrate in un cerchio di metallo prezioso, come l'oro e l'argento, e divenivano perciò anelli e suggelli, così il lavoro dicevasi δακτυλιογλύφον e δακτυλιογλύφος il lavoratore. Se poi il lavoro era rilevato sulla superficie della gemma, allora dicevasi *ectypa scalptura* o *cameo*. Sono due le opinioni intorno all'origine dello parola cameo. Alcuni vogliono che derivi dalla parola araba *Kamaat*, appoggiandosi anche a Plinio che la spiega per *caput vertexque tuberis camelini;* altri poi pretendono che venga da *Kamail*, anch'essa voce araba che significa calice di fiori. E veramente pare che questa seconda opinione sia la più plausibile e persuasiva, anche perchè le gemme antiche dei tempi posteriori assunsero per l'arte una forma molto simile ad un piccolo calice di fiori. Una classe speciale di lavori in gemme sono gli scarabei, che servivano come amuleti, per allontanare la magía e per altre idee superstiziose. Solevano usarsi specialmente nei

primi tempi della Grecia e nei posteriori durante l'Impero Romano, ricevendoli principalmente dall' Egitto e dall'Etruria, ove se ne faceva un grande uso. Anzi pare molto probabile che questa superstizione abbia avuto appunto in Etruria la sua origine. Infatti è ben noto che tutta la religione etrusca è informata da uno spirito di superstizione, che non è proprio delle altre religioni pagane, superstizione, che veniva sopratutto dall' indole stessa degli Etruschi, da un sentimento profondo che essi solevano dare a certe verità e credenze mitologiche; quindi è pure che la religione etrusca è anche più delle altre ricca di ritualità, cerimonie, misteri e via discorrendo. V'è poi un moderno archeologo, lo Stieglitz, il quale opina che il tipo antichissimo delle monete greche sia appunto quello degli scarabei. Ragionando brevemente della numismatica, potremo vedere se la opinione di questo archeologo abbia valore nella scienza.

Riguardo alla qualità delle pietre sappiamo che erano in uso specialmente quelle di diversi colori, che noi non conosciamo, ed anche quelle quasi preziose che s'usano ai giorni nostri, di alcune servendosi per i lavori d'intaglio, di altre per quelli in rilievo. E qui bisogna fare la distinzione tra la gemma ed il cameo. La parola gemma ha un significato speciale, che indica quella pietra che serve ai lavori d' intaglio. Il cameo al contrario indica quella pietra, che serve ai lavori in rilievo. Ordinariamente pei lavori d'intaglio si usavano le nostre pietre quasi preziose e raramente le vere preziose, si sceglievano cioè le pietre trasparenti, quelle che, come si dice nell'arte, avevano una purità, un fuoco d'intensità ed una varietà di colori maggiori delle altre. Plinio annovera ben sessantatrè specie di pietre preziose, tra le quali sono più notevoli le seguenti: *a*) la corniola, che è la più comune; difatti da quel che ce ne resta, come se, ad esempio, si guarda la raccolta delle pietre preziose del nostro Museo Nazionale, si vede che le gemme corniole sono più abbondanti di tutte le altre. Voglio fare però osservare che fra i musei più ricchi di gemme, primeggia quello di Berlino, nel quale v'ha una collezione di pietre preziose non pure molto ricca, ma eziandio così svariata, che supera indubitatamente e la

bella collezione del Museo Nazionale di Napoli e quella stessa ricchissima del Museo Brittannico. *b*) L'agata sardonica era una gemma di colore oscuro ed insieme alla corniola chiamavasi *sarda* o *sardion*. *c*) Usavasi eziandio la così detta *calcedonica*, o agata bianca, che in latino dicevasi *leucachates*. Di egual valore erano reputate: *d*) la pietra *iaspis* o diaspro, che era per lo più di color verde e quasi opaca; *e*) il *lapis lazuli*, detto *cyanus*, che era opaco anch'esso; *f*) il plasma di smeraldo detto dai Latini *smaragdus*; *g*) l'amatista violetta che chiamavasi *hyacinthus*; *h*) l'amatista propria degli italiani che era più torbida ed oscura e che chiamavasi *amathystus*; e finalmente *i*) il *berylhus*, detta comunemente l'acquamarina.

Per i camei poi o lavori in rilievo si solevano usare, come abbiamo accennato poc'anzi, o le pietre a più colori insieme o quelle semplicemente screziate, tra le quali distinguevansi specialmente queste: l'*onyx*, pietra con strisce brune o bianche che dicevansi *zonae*; la *sardonix*, la quale, oltre alle grandi zone bianche ed oscure, ne aveva una simile alla corniola. Della quale dice appunto Plinio: *Sardonyches ternis glutinantur gemmis, aliunde nigro, aliunde candido, aliunde minio.*

Rispetto al modo di lavorare le pietre, il processo era doppio e l'uno seguiva immediatamente l'altro. Primieramente le gemme erano pulite da alcuni artisti addetti a ciò e che per questo chiamavansi *politores*, e questi medesimi davano alle pietre la forma liscia o concava, secondo che era destinata al lavoro d'intaglio od a quello di rilievo. Secondariamente un altro artista detto *cavarius* o *sculptor* vi intagliava dentro o ne rilevava sopra la figura. Se vi si è presentata mai l'occasione di osservare delle gemme antiche, v'avrete ammirata la grande varietà ed importanza non solo, ma eziandio la diversità e molteplicità d'argomenti che in esse sono trattati. Tutto ciò che poteva essere oggetto di pittura o di scultura, come le rappresentazioni mitologiche, cominciando dagli Dei e venendo fino agli eroi, alle ninfe, ai satiri, ecc. tutti i lavori fantastici, gli arabeschi, come pure gli argomenti storici e drammatici furono dagli artisti rappresentati nelle gemme allo stesso modo che essi stessi

od altri li avevano rappresentati nelle statue, nei gruppi e nei bassorilievi.

Quanto agli strumenti da lavorare le gemme potrete immaginare da voi medesimi quali siano stati presso gli antichi scultori. Se per lavorare sui metalli, cioè per l'arte della *caelatura*, s'usavano strumenti di ferro acuti e duri, è facile immaginare di quanta maggior durezza siano stati quelli necessarii per lavorare queste pietre preziose; anzi per queste si fece uso del diamante, il quale applicato ad un bulino e ridotto ad un grado di acutezza impercettibile, serviva meglio del ferro a vincere la durezza di qualsiasi gemma. Il modo poi di arrotare questi strumenti era lo stesso che per quelli della *caelatura*, si stropicciavano cioè sulla polvere di Nasso, su quella di Cipro o su quell'altra che veniva dall'Armenia. Talvolta gli strumenti erano fissati alla ruota d'una specie di tornio, mentre dalla parte opposta si fissava la pietra, colla pressione poi del tornio e col celere movimento che ne seguiva si faceva il lavoro più perfetto e più sollecitamente. Sorprendente poi è la politura nelle parti più profonde degli intagli o dei rilievi. Si è fatta tra gli archeologi la quistione, se gli scultori di gemme nell'antichità abbiano o pur no fatto uso delle lenti di ingrandimento. Alcuni l'hanno negato affatto: ma noi abbiamo da Plinio alcune parole che ci possono rivelare il contrario. Egli infatti parla d'una pietra lavorata detta *lenticula*, parola che letteralmente non può venire da altro che da quest'uso; dovevano cioè esservi delle pietre preziose, che per la loro picciolezza richiedevano l'uso delle lenti per essere lavorate. Inoltre lo stesso Plinio ci dà la notizia che gli *sculptores* di tratto in tratto, quando lavoravano pietre preziose, per riposare l'occhio dalla fatica si mettevano a lavorare lo smeraldo verde, perchè, come si sa, l'efficacia del color verde è di concedere un certo riposo all'organo visivo quando esso sia troppo affaticato. Ora io penso con molti altri che questo riposo richiesto dagli antichi artisti fosse una conseguenza d'un grande sforzo compiuto dall'organo visivo a causa e del lavoro in piccole proporzioni e dell'uso delle lenti d'ingrandimento. Ad ogni modo, noi ci facciamo a notare che è

una verità sorprendente ai giorni nostri ancora il vedere a quale perfezione gli artisti antichi abbiano potuto giungere nel lavoro delle gemme e pietre dure. Dai tempi classici della Grecia e di Roma quest'arte è interamente decaduta, nè se ne sente più il gusto; ma probabilmente ciò avviene perchè ai dì nostri non si fa tanto uso di pietre preziose e perchè gli scultori dispregiano tale specie di lavori. È vero che gli antichi non si occupavano solamente del lavoro delle gemme, ma pure era sempre dalle loro scuole od officine che uscivano gli *sculptores*; nè l'importanza che la società dava agli scultori propriamente detti era punto negata agli *sculptores* o cesellatori. Un'altra cagione che probabilmente avrà contribuito a far decadere quest'arte è la rarità delle pietre preziose nei tempi moderni. Queste debbono ad ogni modo venire dall'Oriente ed ai Greci ed ai Romani, che v'andavano come popoli conquistatori, era più facile ottenerne e trasportarle in Occidente, che ai popoli moderni.

Lavorate che erano le pietre per farne anelli o suggelli a quel doppio modo che abbiamo detto, solevano esservi incastrate da artisti speciali detti *aurifices* vel *annularii*. Solevano essi fare dei cerchi di ferro, d'argento o d'oro a forma d'una fionda, σφενδόνη, cioè in guisa che nel mezzo dei due fili, o dove s'allargavono erano incastrate le pietre, sulle quali talvolta era scritto il nome del proprietario, tal'altra poi quello dell'autore. L'investigazione di tali nomi è quella che a ragione rende più importante lo studio delle gemme e per questo esse entrano a far parte della numismatica propriamente detta. In quanto alle rappresentazioni artistiche invece ed alla tecnica, le gemme entrano nello studio dell'archeologia e propriamente, come noi abbiamo fatto, in quella della propedeutica.

Ora, se quanto alle lettere, alle parole, ai nomi ed alle iscrizioni le gemme formano uno studio di alta importanza nella numismatica, è necessario che si sia molto cauti nel leggerle ed interpretarle. Già innanzi tutto bisogna acquistare una grande abitudine in tale lettura, ma, quel che è più, bisogna essere molto cauti nelle cognizioni che si vogliono ricavare dalla interpretazione delle leggende delle gemme. Fino ad ora alcuni ar-

cheologi hanno avuto il vezzo di accrescere la serie del nomi antichi, di aggiungere nuovi dati alla storia dell'arte, di trovare nuovi personaggi soltanto col leggere qualche parola scritta sulla superficie d'una gemma o d'una pietra qualsiasi: altre volte poi si è andato anche più oltre, si è creduto cioè con un solo nome di scoprire il tale o tal'altro cittadino greco o romano, di svelarne la vita particolare e così tante altre novità. Bisogna adunque andare molto guardinghi nello spiegare i nomi delle gemme, perchè spesso non sono del proprietario, ma dell'artista che lavorò la pietra. Anzi la scienza ha ritrovato un mezzo alquanto sicuro, se non assolutamente certo, per distinguere quale sia il nome ed a chi si appartenga, e consiste in questo: che quando esso è nel mezzo allora è del proprietario della gemma; quando invece è segnato ad un angolo od all'orlo e con caratteri più sottili allora è dello scultore. Per coloro che studiano la storia dell'arte l'osservazione nelle gemme è importante, perchè spesso avviene che per mezzo di esse si rende possibile spiegare delle rappresentazioni artistiche e mitologiche, che prima non si potevano intendere, quantunque esse si siano conosciute prima ed in monumenti di grandezza maggiore della gemma stessa.

Ciò che per le classi agiate o ricche furono le gemme od i camei, nelle classi povere furono i lavori di vetro, i quali erano fatti ad imitazione perfetta di quelli in pietre preziose. Secondo le notizie che ci dà Plinio, il vetro presso gli antichi si lavorava in tre modi, cioè o gonfiandolo, o lavorandolo al tornio, o al cesello; la prima e la terza maniera eseguivansi sempre insieme. Si è fatta la quistione, se gli antichi abbiano o pur no conosciuto il vetro puro e bianco, giacchè a dire il vero tra quelli che ci rimangono vi è il vetro screziato o colorato, ma il bianco manca del tutto. Noi non neghiamo e non crediamo che si possa negare l'esistenza del vetro bianco presso gli antichi; diciamo piuttosto che essi abbiano avuta grande predilezione pei vetri colorati o screziati. Tutti i Musei infatti ne sono forniti in gran copia ed è notevole fra tutti gli avvanzi dell'antichità in tal genere un gran vaso di vetro colorato, che si conserva nel Museo Britan-

nico. Per lo più i vasi, secondo che vedemmo in apposita lezione, erano di terracotta; eppure molti se ne usarono in vetro ed anche in pietre preziose. Sappiamo in vero che Mitridate soltanto ebbe nella sua regia ben 2000 bicchieri o vasi di *onice*, della quale abbiamo detto più sopra. Un'ultima specie di vasi era di quelli fatti di una materia simile al vetro, cioè di calce fluatica in latino detta *murra*, donde i così detti vasi murrini che sono comunissimi nei nostri Musei.

E fin qui dei vetri lavorati. A questo punto si compie veramente la tecnica della plastica e potremmo già entrare a parlare della pittura; ma pure stimiamo necessario trattare di due altre parti essenziali della plastica: 1.° delle leggi della sua composizione, delle differenze che passano tra le statue, i bassorilievi ed i gruppi e delle leggi generali che si debbono osservare in questi lavori per ottenerne la perfezione; 2.° dell'uso dei colori nella scultura, cioè della policromia. E questo vedremo nelle seguenti lezioni.

LEZIONE VENTESIMAQUARTA

DELLA COMPOSIZIONE E SUE LEGGI NELLA STATUA, NEL GRUPPO E NEL RILIEVO.

1.° Della composizione nella statua. — 2.° Della composizione nel gruppo.

Noi vedremo in prosieguo che la plastica greca aveva ad obbietto tutta la vita umana sia religiosa, sia politica, sia privata, essa insomma poteva cercare l'argomento delle sue rappresentazioni e nella sfera mitologica e nella sfera reale della vita. Nondimeno, sia nelle origini che nelle varie epoche del suo svolgimento, si conservò sempre il vero e speciale carattere della plastica greca, che è quello di avere una importanza tutta religiosa: il luogo per cui si fece il primo lavoro di scultura fu il tempio e quel lavoro fu un idolo. Questo non fu che la divinità rappresentata nella maniera la più semplice, e perciò si può dire che la statua fu la prima e vera forma della plastica. In un altro luogo, discorrendo del primo periodo della scultura antica, vedremo come sia nata la statua e come regga quella opinione seguita, sopratutto negli ultimi tempi, che cioè la statua sia sorta dall'erma. Secondo tale opinione si crede che il primo germe della statua sia stato il poggiuolo, che si soleva collocare nelle vie, alla cui sommità si poneva un capo umano, che in seguito gli si aggiunsero le braccia ed il petto e che finalmente essendosi divisa la colonna si siano avute le gambe e così via via. Vedremo pure quali relazioni la statua primitiva aveva colla architettura e principalmente col tempio; ho voluto qui accennare a questa quistione per mostrare che il primo tentativo della scultura è la statua, la quale sta per sè e che sembra indubitato

che appena essa si distaccò dall'architettura ebbe dei limiti molto ristretti. Notisi difatti la stessa parola statua e si vedrà che essa distinguesi dal gruppo, dal bassorilievo e dalle altre opere scultorie, non solo pel numero delle persone che contiene, pel lavoro e per la materia, ma eziandio per il suo carattere speciale, che consiste nella rappresentazione d'una figura umana non nello stato dell'azione, ma nelle relazioni col suo interno, una idea, una individualità che vive da sè. La parola statua dà quindi non pure il concetto dello stare da sè e segregato da ogni altro accompagnamento, ma anche quello della vita indipendente, del riconcentramento, del bastare a sè medesima. E la parola che i Tedeschi hanno per la statua a me pare, se non più, almeno tanto espressiva quanto quella degli Italiani: anzi ne hanno due che sono: *Standbild* che vale immagine che sta da sè, e che non si muove, e *Bildsäule*, cioè colonna ed immagine insieme; nelle quali parole il concetto della statua è più puro che non nella parola italiana. Vi si veggono infatti più chiari i due caratteri principali della statua, quello della immobilità e della vita indipendente e quello del sostegno, della colonna, di qualche cosa insomma che è architettonico.

Altre volte abbiamo accennato che in origine la scultura era intimamente legata all'architettura. La prima statua, che senza dubbio fu un idolo posto nel tempio, fu certamente in armonia col resto dell'edifizio, come dall'altra parte le forme architettoniche furono in intimo rapporto colla statua o coll'idolo. Ed è per questa relazione d'origine che passa tra loro, che non solo nei tempi primitivi dell'arte, ma anche nei posteriori furono in uso i colori nelle statue di bronzo e di marmo. Le forme architettoniche degli edifizii antichi e specialmente quelle del tempio, contenevano varii colori; ora, messo un idolo od una statua in una parte del tempio, se essa fosse stata d'un colore diverso da quello dell'edifizio, non vi sarebbe stata più quell'armonia che stimavasi tanto necessaria per quanto naturale. Fu questa fra l'altre una potentissima ragione dell'uso della policromia nella scultura, di cui ragioneremo più appresso. Ma in prosieguo l'una s'andò man mano separando dall'altra, ed oggi rimangono

come ultimo avvanzo di questo rapporto fra le due arti sorelle le Cariatidi e gli Atlanti, i quali hanno l'ufficio della colonna o del sostegno, con la prima prendendo una forma femminea, coi secondi poi una forma maschile. Ma, come sopra abbiamo accennato, il lavoro scultorio che più specialmente si staccò dall'architettura fu la statua; essa ha una indipendenza tale che rappresenta il concentramento dello spirito. La tranquillità, l'alterezza, la dignità, la quasi mancanza di ciò che dicesi situazione, un quasi difetto di vita e di movimento sono le principali sue qualità. È questo un carattere che è proprio dei Greci e che non è stato forse mai più raggiunto. Infatti in ogni sorta di statue sia che rappresentino divinità, sia uomini od eroi, voi trovate sempre quella serenità e quella dignità, talchè si potrebbe dire, che la statua sia sempre epica e talvolta anche lirica nella espressione, ma giammai drammatica come è il gruppo; essa non è mai in una perfetta azione. Nè questa espressione va presa solamente in un senso estetico o metaforico, ma più nel senso propriamente storico dell'arte antica. Dappoichè nello svolgimento della scultura è da notare questo fatto, che il gruppo ed il rilievo cominciarono a svolgersi in Grecia quando cominciò lo sviluppo del dramma, e le rappresentazioni che essi contenevano solevano per conseguenza seguire tutte le leggi del dramma stesso.

Or, premesse queste considerazioni, possiamo stabilire per la composizione della statua la seguente legge: che la statua in generale, ma in ispecie la greca, ha sempre una tranquillità, una dignità tutta propria, una quasi mancanza di movimento, caratteri che le vengono non pure dalla distinzione fra la scultura ed architettura, ma eziandio dal concetto religioso e mitologico, che informava e penetrava tutta quanta l'arte greca.

Un'altra specie di opere statuarie è il gruppo, cioè l'unione di più statue fra di loro. L'origine o, per dir meglio, la cagione del gruppo è doppia, l'una religiosa, l'altra architettonica od artistica. Quanto alla religiosa s'ha da osservare, che il campo della statua è tanto ricco e largo quanto quello delle divinità e degli eroi rappresentati non sempre nell'immobilità, ma talvolta anche in un'azione simbolica; pur nondimeno quando la statuaria vo-

glia rappresentare una vera azione, una lotta in tutta la sua verità ed efficacia, deve per necessità creare l'unità di più statue assieme e quindi il gruppo. E la necessità di rappresentare questa azione o lotta veniva dalle relazioni sia generali che particolari, che passavano tra tutti i numi; gli dei dell'Olimpo, ad esempio, avevano tutti una relazione generale perchè numi della stessa natura, ma avevano pure dei rapporti particolari fra di loro, come sarebbero quelli d'Apollo e Diana come sorella e fratello, quelli di Latona con Apollo e Diana come madre e figli, quelli di Venere e Marte come sorella e fratello, di Venere ed Amore come madre e figlio, di Giove e Giunone come fratello e sorella, marito e moglie, re e regina degli dei ed altre simili. Inoltre, quando noi parlammo dell'origine del Museo presso i Greci, dicemmo che esso era appunto il tempio, in cui stavano raccolte statue ed idoli. Or bene, oltre al nume principale a cui il tempio era dedicato e che era esposto per la adorazione, solevano esservi molte altre statue di divinità affini sia collocate nel portico, che nella cella del tempio, divinità che dovevano avere uno stretto legame col nume principale. Egli era cosa molto naturale che la disposizione di dette statue nell'interno o nell'esterno del tempio si facesse in guisa, che nella loro vicinanza o lontananza dal nume principale si manifestasse una relazione mitologica ed una relazione armonica e simmetrica. Così, accanto alla Giunone doveva stare il Giove, ad Apollo la Diana, a Venere Amore ed al primo il secondo dei Dioscuri e via via discorrendo. L'azione dunque che volevasi rappresentare come compiuta da più individui ed il fatto delle relazioni sia intrinseche che estrinseche delle divinità, fecero sorgere il primo concetto ed il primo tentativo del gruppo. Questo concetto ci è confermato da un fatto osservato nell'arte, poichè sorsero due diverse specie di gruppi, quelli più antichi, in cui più figure erano insieme unite ma ciascuna aveva una base a sè, e quelli dei tempi posteriori, in cui più figure furono intimamente unite fra di loro ed ebbero una base comune. La qual cosa dimostra che, se il concetto originario del gruppo fosse stato solamente quello di rappresentare l'azione compiuta in comune e non ezian-

dio quello di manifestare le relazioni, allora sarebbe stato difficile che non si fosse data una base comune a tutto il gruppo. Alla classe dei gruppi antichi con base separati appartengono il gruppo di Latona con Apollo e Diana, opera di Prassitele, e quello di Giunone sedente su di un trono in mezzo a Minerva ed Ebe. A queste due specie di gruppi s'aggiungeva poi un'altra che si direbbe drammatico e s'ha quando l'azione rappresentata è molto viva e reciproca.

Ma oltre alla cagione religiosa molto contribuì l'architettonica od artistica sull'origine e lo sviluppo del gruppo. L'architettura difatti addimandava per sè il gruppo come ornamento di molte parti dei diversi edifizii e specialmente del tempio, nella costruzione dei quali erano lasciati appositamente degli spazii vuoti. Tra questi erano principalmente destinati tre ad essere riempiti con gruppi e con rilievi: il frontone sulla porta, le metopi ai lati del tempio ed il fregio intorno alla cella del medesimo. In generale, l'interno del tempio apparteneva più alla divinità principale ed a quelle che con lei avessero intima relazione, mentre l'esterno era destinato ai semidei ed eroi. Le azioni che si volevano rappresentare come compiute da molti avevano bisogno dell'unione di molte statue e naturalmente queste venivano ad essere impicciolite; e perchè potessero contrapporsi ed insiememente rispondere alle grandi masse di luce ed alle ombre del colonnato e della cornice, le figure dovevano pure essere staccate dalla superficie e quindi presentate in forma di gruppo. Questo fu collocato negli spazii vuoti che abbiamo accennati, quantunque, a differenza di quest'uso dei buoni tempi dell'arte, nell'epoca posteriore si sia usato di riempirli con rilievi ed ornamenti meglio che con gruppi. La quale sostituzione pare chiaramente meno logica, perchè il rilievo e l'ornato andarono perduti o per lo meno furono oscurati dalle ombre della cornice superiore, dal colonnato che era sottoposto e dalle metopi stesse in cui contenevansi. Nei tempi migliori dell'arte, invece, gli artisti intesero bene come fosse necessario che quegli spazii vuoti si riempissero con lavori staccati, indipendenti dalla superficie del gruppo, al quale diedero differenti forme secondo il luogo che

doveva occupare. Nel frontone ebbe la forma triangolare, nelle metopi la quadrata e nel fregio la forma oblunga. La legge poi a cui gli artisti strettamente si tenevano nella composizione dei gruppi era questa: che da una parte esso doveva essere presentato da uno e non da più lati, e dall'altra che rispondesse perfettamente alla legge economica del dramma. Rispetto a questa seconda parte della legge di composizione del gruppo è da osservare che, in quella guisa stessa per cui nell'epoca primitiva del dramma greco gli attori in iscena non potevano essere più di tre, essendo stabilito *ne quarta persona loquatur*, similmente le persone del gruppo non oltrepassavano questo numero. Nè in ciò la disposizione era dissimile che nella scena del dramma. Infatti gli artisti, ottemperando alla prima parte della legge, presentavano l'azione dei personaggi del gruppo da un lato solo, seguendo in ciò il dramma, nel quale una figura non doveva offuscare l'altra; come in questo la posizione degli attori era semicircolare o in linea retta, così spesso il campo del gruppo era un mezzo cerchio od uno spazio lungo e retto; e come finalmente sul *proscenium* del teatro il protagonista aveva sempre il posto di mezzo fra il deuteragonista ed il tritagonista, così nel gruppo le due figure secondarie erano ai lati e la principale nel mezzo.

La più stupenda prova della esecuzione di queste leggi si ha nel famoso gruppo del Laocoonte conservato nel Museo Vaticano di Roma, nel quale si vede il padre nel mezzo dei due figli, uno a destra ed un altro a sinistra, tutti e tre poi avvinchiati dai serpenti. Come pruove speciali del numero di tre soli personaggi nel gruppo si potrebbero inoltre citare quello di Ercole in lotta con Diomede e Gerione ed anche il Toro Farnese che è nel nostro Museo Nazionale. È vero che in questo v'ha di dietro una quarta figura, ma essa non ha grande importanza artistica, non fa parte del vero concetto del gruppo, nè rappresenta la stessa azione delle tre figure principali, che sono la Dirce ed i due fratelli Zetone ed Amfione. Questi due che puniscono la Dirce pei maltrattamenti fatti alla madre e la Dirce stessa sono i tre principali personaggi del gruppo; la quarta figura posta al

di dietro non è che un simbolo dell'origine del fatto. Se non che, non era solamente nella presentazione dell'azione da un lato solo, nel numero e nella disposizione dei personaggi che il gruppo seguiva ed imitava il dramma greco, ma come per questo così per quello necessariissima era la simmetria. Secondo questa l'azione del dramma greco era ripartita in modo, che faceva d'uopo allo spettatore per mezzo della sua fantasia sopperire a quello che mancava all'azione stessa per solo difetto di spazio. Similmente nel gruppo soltanto mediante la legge di simmetria si può in parte supplire al bisogno della realtà rispetto allo spazio, poichè non è sempre possibile che si abbia in esso tutto lo spazio che si richiede all'azione rappresentata; bisogna allora che la fantasia ingrandisca quello che c'è, che si supplisca coll'immaginare un suolo ideale ed in esso raggruppare le figure.

Ed a questo proposito non sarà inutile che si prenda nota d'un grave errore, in cui è caduto un moderno archeologo alemanno. Ciascuno saprà del famoso gruppo dei Niobidi, che si conserva nella Galleria del Palazzo degli Uffizii in Firenze. Sono sette od otto statue: v'è la Niobe, vi sono i figli, v'è il maestro, tutti nell'atteggiamento di ripararsi dai fulmini che Apollo e Diana adirati scagliano contro di loro. Quando si trattò di collocare queste statue, diverse fra di loro, ma tutte in una medesima azione, poichè si voleva naturalmonte tener conto del concetto artistico e primitivo dell'autore, sorse una viva disputa tra gli archeologhi italiani, francesi e tedeschi. Vi fu tra gli altri un alemanno, il quale disse che siccome tutte queste statue erano in atto di fuggire per evitare il fulmine e tenevano il capo in alto per veder meglio quando sovrastasse il pericolo, così dovevano collocarsi in una posizione tale da lasciare un grande spazio fra di loro. Ed inoltre, perchè a questo gruppo mancavano le due divinità punitrici, immaginò che primitivamente Apollo e Diana, messi a grande distanza, avevano dovuto far parte del gruppo. Or bene, si capisce subito che non v'ha opinione che più di questa sia contraria alla legge della simmetria, che pur sappiamo essere stata estenziale ed al

dramma ed al gruppo nell'arte greca. E per vero, se, secondo egli opinava, le statue dei Niobidi fossero state collocate l'una molto distante dall'altra e poi anche più lontani l'Apollo e la Diana, non vi sarebbe bastata una o più parti di un tempio; v'avrebbe voluto uno spazio immenso. E questo che affermiamo è confermato dalla notizia che oggi abbiamo dalla storia dell'arte, che cioè il gruppo dei Niobidi era collocato in uno spazio determinato dell'atrio d'un tempio. Che se si volesse investigare sulla posizione o sul posto che occupavano Apollo e Diana, cosa che certamente non può conoscersi, tenuto riguardo ai Niobidi che avevano il capo rivolto in su ed alla stessa azione dei due numi, si potrebbe più probabilmente conchiudere che gli artisti avevano collocate quelle due statue o presso alla volta dell'atrio, o sopra una base o qualunque altro sito elevato.

E fin qui del gruppo e delle sue leggi: resta nella ventura lezione a discorrere del rilievo e delle leggi generali della scultura.

LEZIONE VENTESIMAQUINTA

CONTINUAZIONE.

1. Della composizione nel rilievo. — 2.° leggi generali della composizione nella scultura.

Molto prossimo al gruppo è il rilievo, il quale ordinariamente è l'unione di più figure che non stanno da sè, ma sono attaccate ad una superficie ed hanno per loro scopo speciale di riempire e di adornare un determinato spazio; al quale scopo bisogna fare molta attenzione, perchè dalla sua osservazione dipende un pregio od un difetto dell'opera d'arte. Lo spazio poi in cui si può usare il rilievo è il medesimo di quello che abbiamo veduto essere destinato pel gruppo. Ponevasi adunque come quello: *a*) nell'edifizio e propriamente nel tempio, sul frontone, nel fregio dorico e nel fregio ionico; *b*) nelle opere architettoniche secondarie e nelle parti più piccole del tempio, sia mobili che immobili, come sull'altare, sulle patere, sulle basi delle statue, sui tripodi, ceppi, tombe, urne, sui candelabri, sarcofagi, coppe ed altre simili. *c*) Usavano in Attica d'una specie singolare di rilievi, che potrebbero corrispondere a quelli che gli Italiani usavano nel medio-evo e che si dicevano vignette. Tutti i decreti e le leggi dello Stato erano scritte sopra pietre o lamine di bronzo; queste avevano nel mezzo l'iscrizione od il testo della legge, mentre all'intorno v'erano piccoli rilievi che rappresentavano figure od argomenti, che potevano avere relazioni col contenuto dell'iscrizione medesima. *d*) In Roma ebbero un carattere speciale i rilievi storici, che si usavano e che veggonsi ancora in

grande abbondanza negli archi trionfali e nelle basi delle statue equestri. *e*) Vi erano dei rilievi appiccati anche agli utensili; *f*) e finalmente quelli sulle gemme e sulle monete. La materia dei rilievi in generale soleva essere di bronzo o di marmo, ma pure spesso nelle opere architettoniche era differente ed usavasi qualche altro metallo, ovvero stucco e terra cotta. Quanto poi alle forme dello spazio, che esso doveva occupare, il fondo dal quale staccavansi od elevavansi le figure poteva essere o circolare, come negli scudi, nelle patere, ed allora i rilievi erano divisi in zone, ovvero quadrato, come nelle metopi, triangolare nei frontoni; lungo od oblungo nei fregi, convesso o concavo nei vasi.

Or, considerando attentamente la natura, la forma e la materia del rilievo si può stabilire questo principio fondamentale: che veramente il rilievo sia l'anello di congiunzione, il passaggio tra la scultura e la pittura. È questo un principio che gli artisti hanno sempre rispettato e ritenuto come vero e che nel fondo non manca d'un certo fondamento, quantunque sia estraneo alla natura del rilievo stesso, ma fondato solamente sul fatto. E per vero, il rilievo si può dire che sia scultura, perchè ha comune ad essa la corporeità della figura umana, ed insieme che sia pittura perchè ha l'unione delle figure al fondo, come nella pittura le forme umane giacciono su di una tela. Ma, come potrà facilmente comprendersi, questa non è la natura essenziale del rilievo, è piuttosto il massimo suo pregio. Anzi io credo che quando il grande Michelangelo espresse intorno ad esso questo giudizio: che tanto più perfetto è il rilievo quanto più s'accosta al dipinto, e viceversa è tanto più perfetto il dipinto quanto più si accosta al rilievo, — abbia emesso un principio, che in fondo è vero, ma che, malamente interpretato, mena a funeste conseguenze per l'arte. Difatti, egli involontariamente arrecò gran male a questa, perchè il suo principio malamente interpretato dagli artisti posteriori a lui e dai moderni ha condotto ad una falsa pratica.

Secondo questo principio di Michelangelo si distinsero nel rilievo tre parti, come in un quadro, la principale o quella che sporge d'innanzi, la media e la parte del fondo. Si disse pure che,

come nel quadro le persone dovevansi distinguere fra di loro dalla maggiore o minore grandezza, dalla luce e dalla sporgenza delle medesime, così nel rilievo bisognava che la figura per essere rilevata si distaccasse molto dalle altre che venivano di dietro. Affermarono così, che il rilievo possa avere la stessa efficacia d' un quadro e con quelle gradazioni possa ottenere similmente l'effetto della maggiore o minore lontananza, come nella pittura. Questa falsissima conseguenza ricavata da quel principio, è stata la cagione per cui i rilievi dell'epoca dei Greci e dei Romani sono stata la parte più trascurata nello studio della scultura ai giorni nostri. Col ritrarre questa conseguenza si snaturò il rilievo e neppure si raggiunse lo scopo della pittura; si venne quasi a negare il più intimo carattere del medesimo, che è quello di rappresentare una superficie con una figura. Quando una figura è troppo rilevata, ne nasce un'opera ibrida tra statua e superficie, un lavoro che non contenta nè l'arte, nè lo spettatore. Se la figura si stacca molto dalla superficie e si fa evidente in modo da poter facilmente stare da sè e diventare statua, l'effetto artistico del rilievo è perduto, è distrutto. Nè è a dire che colla maggiore o minore grandezza di alcune figure s'ottenga l'apparenza della lontananza e viceversa: ciò non basta, perchè l'effetto di una scena di pittura è nell'effetto plastico dello stile; la pittura ottiene questo effetto mediante lo spazio della tela, coll' uso dei colori e con l'aiuto efficacissimo dell' ombra e della luce. Or come ottenere simili effetti nel rilievo e nella scultura in genere, se queste non possono servirsi della luce e delle ombre? Nel dipinto la luce fa l' effetto proprio su quello che si vuole rappresentare e così attira maggiore o minore attenzione; nella scultura e quindi nel rilievo, invece, la luce delle stesse figure e le ombre nascono ed operano egualmente su tutte le parti: tanto n'ottiene il davanti che il di dietro, tanto ne ha la figura più rilevata che quella più in fondo; non si può quindi richiamare l'attenzione su di alcune figure in particolare. I Greci nel rilievo non vollero come legge fondamentale l'effetto pittorico od ottico, nè colla maggiore o minore sporgenza delle figure intesero punto a rappresantare il lontano ed il vicino, come si

fa nei dipinti; essi volevano solamente rappresentare le figure stanti sopra un piano. Avevano inoltre diverse proporzioni e generi di rilievo, come è a dire il *basso*, il *medio* e l'*alto rilievo*, generi che esistono ancora nell'arte moderna. Però è da notare che questi tre non si confondevano in un solo, e quindi soltanto quanto alle proporzioni le figure del rilievo erano eguali fra di loro. La scelta dell'uno o dell'altro genere dipendeva dallo scopo, che l'artista si proponeva e dal principio dell'armonia e rispondenza con tutta l'opera architettonica, a cui d'ordinario erano appiccati i rilievi.

Inoltre, le figure del rilievo debbono comparire come attaccate alla superficie piana che è di dietro, e questa deve sempre apparire da qualche punto che non sia occupato da altre figure. Di ciò siegue che, anche nei rilievi contenenti molte figure, il fondo è sempre visibile, nè possono essere ammesse in tal genere di scultura le scene locali, nè gli ornamenti, nè gli attributi che possano indicare un simbolo od il luogo della scena. Della esecuzione della quale legge ci resta una bellissima pruova nel famoso fregio del Partenone, dintorno al quale è rappresentata tutta la processione delle feste Panatenee. Or bene, tutto questo fregio, che è largo e lungo tanto da attorniare tutta la cella di quel grandioso tempio e che rappresenta una processione che correva da un sito all' altro d' Atene, e per conseguenza attraversava anche le campagne, non presenta alcuna scena campestre e soltanto quà e là si vede qualche piccolo simbolo che accenna alla campagna. Finalmente nel rilievo tutte le figure debbono essere rappresentate di *profilo*, e questo è naturale, perchè rappresentando la figura di intiero prospetto il rilievo perde il suo carattere speciale, le figure si distaccano troppo dalla superficie. Per contrario, vista di profilo la figura ci si presenta più in azione e se le figure sono più si conserva meglio la loro unione. Nondimeno spesso la rappresentazione di profilo può alternarsi con quella in *terzo* e col *mezzo prospetto*. Queste sono in generale le leggi sulla composizione del rilievo, che furono applicate dai Greci e debbono essere conservate anche nell'arte moderna.

Ora, riassumendo in un modo generale le leggi sulla composizione nella scultura, possiamo dire in poche parole che sia per la statua, come pel gruppo e pel rilievo esse sono le seguente: 1. La scultura antica in generale più che all'effetto ottico tendeva alla perfetta rappresentazione della forma umana, ed in ciò amava la semplicità, la dignità, la tranquillità, la temperanza del movimento. 2. Nei gruppi e nei rilievi richiedeva poche figure, come nel dramma e nella scena. La disposizione di queste figure è sempre tale, che l'una non distrugge l'altra e perciò sono sempre separate fra di loro nei contorni. 3. Contro questa ristrettezza o limitazione dell'azione nelle figure, la scultura greca usava la varietà dei momenti artistici, la varietà dei motivi, o diremmo in altri termini la varietà delle occasioni che dispongono d'una maniera piuttosto che d'un'altra le figure medesime dell'opera scultoria. 4. Quanto più antica è l'opera dell'arte plastica, tanto più si vede osservata la simmetria nel numero e nella situazione delle persone. L'azione presenta sempre gli oppositi proprio come il dramma, cioè il *principio*, il *mezzo* e la *fine*. A poco a poco, però, la composizione diviene più libera e la simmetria va scemando: è solo nell'epoca della decadenza dell'arte che questa legge viene omessa ed è notevolmente combattuta da una tendenza alla maggiore libertà e complicazione dei momenti. 5. Finalmente quest' ultima legge è propria della scultura greca, che tutte le statue destinate a formar parte d'una opera architettonica od a servire di ornamento alla medesima, non debbono mai far trasparire questo scopo, nè debbono dimostrare di diventare un mezzo che serva allo scopo dell'architetto. Anzi, secondo che vedemmo già nelle lezioni generali, v'era nell'arte greca una fusione perfettissima dell'idea architettonica e delle forme geometriche coll'idea artistica della statua, come se in un solo parto o da una sola stessa mente uscissero l'opera di scultura e quella di architettura. Ed avendo fin qui detto quanto basta intorno alla composizione della scultura ed alle sue leggi, passiamo a discorrere della policromia, con che porremo termine ai nostri studii sulla scultura.

LEZIONE VENTESIMASESTA

DELLA POLICROMIA

1.° I teoretici. — 2.° Ragioni dell'uso dei colori nell'arte antica. — 3.° Dello scopo ed uso speciale dei colori.

Nel secolo scorso era un dogma estetico, che la scultura, come l'arte delle forme pure per eccellenza, non permetta l'uso dei colori, e che questo principio sia confermato dalla plastica antica, la quale secondo che opinavano gli antichi archeologi, era andata senza dell'uso dei colori. Secondo questi estetici, che del resto non possono essere chiamati archeologi, la plastica è puramente forma astratta ed obbiettiva; essa rappresenta l'idea d'una cosa e quasi disprezza l'attrattiva passaggiera, che nasce dall'apparenza del reale. Quindi, dicono, se essa usasse dei colori uscirebbe dalla sfera ideale, cadrebbe nell'ordinario e nel reale e produrrrebbe perciò una disillusione. La statua dipinta ha tutto l'irritante, lo spiacevole d'una figura in cera, la quale da una parte rappresenta la morte e dall'altra la vita, ma in guisa che questa non sia l'ideale dell'opera scultoria, ma solo una vita finta e che viene dai colori.

Ei s'intende che questa quistione principale ne comprendo altre due, una estetica o di principio generale, l'altra pratica e particolare. La prima sta nel vedere, se sia vero che la scultura rigetti per natura sua la policromia, se sia vero cioè che essa essendo l'arte delle forme pure, non debba o non possa ammettere i colori. La seconda poi consiste nel vedere, se sia vero che la scultura antica non abbia usati i colori. Noi non tratteremo della prima quistione, perchè non è nostro scopo ragionare

di estetica, perchè crediamo che risolvendo la seconda si risolve anche la prima in questo senso, che l'opinione degli estetici circa la purità delle opere scultorie sia venuta non dal fatto, ma dalla semplice credenza che la scultura antica non abbia usati dei colori. E siccome la scultura greca generalmente e giustamente è ritenuta siccome il modello della scultura, era naturale che gli estetici guidati da tal falsa opinione abbiano stabilito su di essa le loro teorie astratte.

Nondimeno sul principio del nostro secolo un tal giudizio si andò correggendo, o a dir meglio, si cangiò quando vennero gli archeologi e specialmente il famoso Quatremère de Quincy nel suo famoso lavoro sul *Giove Olimpico* a studiare questa quistione. Questo dotto cominciò dall' esaminare la scultura *crisolefantina*, cioè quella composta d' avorio e d' oro, o di marmo invece dell' avorio e di legno dorato invece dell' oro. Studiò quindi i bronzi antichi a diversi colori e trovò che non solo v' era l' uso di dipingerli, ma anche quello d'unire insieme metalli diversi, come l' oro, l'argento ed il rame. E questa osservazione cominciata da lui si fece anche più profondamente in prosieguo, quando egli stesso ed altri antiquarii cominciarono a spiegare ed a tener conto delle notizie che Pausania, Plinio, Quintiliano ed altri scrittori dell' antichità ci dànno sull'uso che avevano gli artisti greci e romani di dipingere le loro statue. Così vennero a conoscere l'uso dei colori, e come questo era diverso della *circumlitio* che dapprima lo stesso *Quatremère de Quincy* aveva confusa col dipingere a colori. Ma fu l'altro archeologo francese *Raoul-Rochette*, che esaminando più profondamente questa questione distinse per primo la *circumlitio* dalla *polichromia*. La *circumlitio* infatti era un processo tenuto dagli antichi, pel quale una patina si passava sulle statue per dare al nudo la morbidezza e per proteggere quelle dal contatto dell' aria, patina che era ben diversa dai colori sovraimposti.

Gli scrittori della storia dell' arte antica ci porgono le pruove di tali affermazioni. Vi ha per primo l' esempio dei pittori, come era Nicia appo la scuola di Prassitele, il quale soleva didipingere le statue di questo artista solo in alcune parti. Ab-

biamo inoltre anche ora delle iscrizioni, in cui si parla delle corporazioni di pittori di statue. Poichè la quistione fu posta così, gli archeologi si fissarono sopra questi fatti e cominciarono a studiare sugli antichi monumenti di scultura per vedere se vi fossero o no indizii di uso di colori sulle statue. Nè i fatti mancarono ad appagare le loro ricerche.

Già fin dall'anno 1760, quando il Winkelmann viaggiava in Italia, erasi scoperta in Pompei una piccola Diana di marmo, la quale aveva moltissimi colori in varie parti del corpo, come sui capelli, sul diadema, sul lembo degli abiti, sui calzari, sulla faretra ec. Questa Diana è ora nel nostro Museo Nazionale ed oggi le tracce dei colori sono quasi distrutte; ma il Raoul-Rochette nel 1827 ne fece una copia e s'ingegnò a rimetterli siccome erano stati osservati sino ai suoi tempi. Lo stesso fatto si osservò poi anche nella Minerva d'Ercolano, che è nel nostro Museo e che, come la Diana, è di stile arcaico. Le medesime tracce di colori si videro pure nei mausolei e nei rilievi etruschi, nella Venere dei Medici, che è a Firenze; nella Minerva di Velletri ed in molte altre statue antichissime. A queste prime scoperte i teoretici, non volevano credere: dissero che queste erano eccezioni, imperfezioni artistiche e per loro consiglio si cominciarono a raschiare i colori da alcuni monumenti che ancora li conservavano. Lo stesso fatto si cominciò a studiare anche nei tempii e specialmente in alcune loro parti. E se gli estetici rimasero fermi nella loro opinione, fu proprio allora che gli archeologi andarono all'opinione opposta, all'esagerazione, e dissero che presso gli antichi tutte le statue erano dipinte. Sostennero che i Greci volevano la imitazione plastica dei colori naturali, la verità, la realtà, e che perciò non solo il nudo ed i capelli, ma anche le armi ed i vestimenti dovevano essere dipinti. Questa, come si vede chiaro, è una esagerazione; nondimeno il corso di questa quistione è stato un vantaggio per l'archeologia, perchè essa ci ha posto sulla via di studiare due fatti o quistioni essenziali della scultura od in generale dell'arte antica. Il primo fatto è, ricercare quali furono le ragioni per cui l'arte antica credette dovere usare della policromia. Il secondo è di

sapere se vi fu un sistema nell' usare dei colori, se arbitrariamente si trattarono in tutto il corpo umano, o se si trattarono in questa od in quell' altra parte a preferenza delle altre.

Io non ritornerò qui sopra quello che altrove abbiamo già provato abbastanza, a parlare cioè delle relazioni che passano tra la scultura e l' architettura antica, sia per dare agli ornamenti maggior vita e rilievo, sia per far rilevare il significato simbolico di alcune forme architettoniche. Questo aveva luogo in molte parti dell' edifizio , ma sopratutto nel capitello ; quando questo era colorato il concetto che ha di portare il peso diveniva più vivo e l' effetto ottico dei colori alleggeriva quasi il peso della colonna e delle altre parti soperiori. Similmente l'elasticità della fascia in generale è meglio rappresentata coi colori. Lo stesso avveniva della tenia. Se le opere architettoniche avessero tutte un medesimo colore, allora nè si vedrebbe la leggerezza della colonna che è sostegno di questa gran massa, nè la fascia e la tenia avrebbero potuto rappresentare il loro significato simbolico, che era quello di far l' ufficio di un nastro che legava assieme più parti architettoniche; dando per contrario alla fascia ed alla tenia un colore, si dava loro un carattere artistico quale si conveniva ad un nastro di stoffa o panno.

Ora la scultura in Grecia non solo era sorta, ma esisteva eziandio in armonia ed in relazione coll' architettura. Essa serviva non pure da ornamento, come nei bassorilievi, ma stava quasi da sè in alcune parti dell'edifizio, come nelle metopi , nei frontoni, nei fregi, ecc. In questi casi, adunque, l' opera doveva far parte di tutto il sistema architettonico e trovarsi in armonia non solo col tutto, ma anche colle diverse parti del medesimo ; e siccome queste erano colorate, così dovevano essere colorati anche i lavori di scultura, altrimenti sarebbe mancato quell'accordo. E questa conseguenza naturale vien confermata dalle sculture dei tempii greci d' ogni età. Guardate le metopi dei tempii di Selinunte in Sicilia, le statue nei frontoni dei tempii d'Egina, i rilievi dei tempii di Olimpia, il famoso mausoleo di Alicarnasso, la tomba di Aristione in Atene, i sarcofagi etruschi, le tombe nella rocca di Licia e vi troverete sempre le trac-

ce dei colori, coi quali erano state dipinte. Se dunque le opere scultorie che servivano soltanto d'ornamento alle architettoniche per essere in armonia colle medesime dovevano essere colorate, era naturale che anche gli idoli destinati pel tempio e di cui erano la parte essenziale, fossero tanto maggiormente in accordo coll'opera architettonica in generale ed anche cogli ornamenti. Ne veniva quindi che anche la statua per sè doveva avere dei colori. In origine queste statue erano di legno, materia che necessariamente domandava una certa vernice di colori; e siccome man mano la religione molto influì su questa parte, così divenne un uso rituale che gli idoli fossero dipinti. Un altro rito fu quello di vestire gli idoli con abiti veri, al quale ufficio erano addetti alcuni speciali sacerdoti e v'erano perfino i così detti *guardaroba*, che servivano per conservare gli abiti di ciascuna divinità. Ciò rimase in uso ancora per molto tempo e si vede anche oggidì negli idoli fatti da celebri maestri: fu solo nei tempi posteriori che s'usò l'indoratura invece degli abiti dipinti o veri.

Ora tutti questi fatti dimostrano che, in origine, la scultura essendo unita all'architettura dovè subirne la medesima sorte cioè servirsi dei colori. E qui alcuno potrebbe opporre: Ma questo fatto tutt'al più avvenne nelle origini, nell'epoca più imperfetta dell'arte, quando nè la tecnica nè il gusto artistico del popolo greco s'erano sviluppati; potè essere allora necessario che l'un'arte seguisse la legge dell'altra; ma certamente in seguito non fu così; l'arte scultoria si dovè spogliare di questa legge, dovè essere pura e quindi non usò colori. Eppure non è così. Noi sappiamo che le famose statue di Fidia, la Minerva ed il Giove Olimpico, come pure la Giunone Argiva di Policleto erano delle statue se non dipinte, almeno indubitatamente tali da esser simili a statue dipinte, perchè composte di marmo, d'oro e d'avorio. In esse noi vediamo i due più illustri scultori della Grecia usare della scultura *crisoelefantina*, che è di natura policroma, perchè invece di colori sovrapposti essa risulta di materie che hanno colore diverso.

Anzi sappiamo dippiù, che nell'epoca fiorente dell'arte lo stes-

so avorio soleva esser dipinto ed all' oro soleva darsi diverso colore, secondo lo stile e l'indole delle persone che era destinato a rappresentare. Sappiamo inoltre che anche le statue di altro metallo avevano diversi colori. Ma qui si potrà anche opporre: dopo Fidia e Policleto la scultura crisoelefantina fu abbandonata, non si fece neppure così largo uso del bronzo; sorsero invece Scopa e Prassitele che adoperarono a preferenza il marmo. Se dunque la scultura a quest' epoca cominciò a smettere i colori, vorrà dire che in prosieguo si manifestò pura nelle sue forme. Nondimeno neppure questa opposizione è giusta. Si sa difatti che appunto i rappresentanti di questa nuova scuola usarono dei colori. Fra le statue di Scopa v'è una baccante, la quale nella furia della festa bacchica porta in mano un agnello squarciato, e questo è rappresentato in modo che si vedono le diverse parti del corpo dipinto da colori, coi quali è dipinta la medesima baccante. E di Prassitele sappiamo già che soleva dire, le migliori e le più belle fra le sue statue essere quelle che erano dipinte da Nicia. Gli scultori celebri adunque usarono dei colori nella scultura e non solo nelle origini, ma eziandio nei tempi migliori dell'arte. Nei secoli dopo Alessandro Magno avvenne lo stesso; all'uso dei colori sui monumenti delle epoche trascorse allora si aggiunse anche l'amore del lusso e del fascino, ed inoltre le scuole greche di scultura sorgevano accanto a quelle dell'Asia Minore e dell'Egitto, che per loro natura e sempre usarono della scultura policroma. Quanto ai Romani si può con sicurezza affermare il medesimo. Essi avevano la scultura in terracotta e l'uso delle maschere in cera, che per loro natura richiesero i colori. V'è poi il fatto singolarissimo della bellissima statua di Augusto trovata in una villa di Livia, la quale presenta dei colori nelle diverse parti del corpo. Ora ai tempi di Augusto l'arte voleva essere non originale, ma piuttosto corretta, elegante e pura, voleva cioè seguire la nuova scuola Attica che si era costituita in Grecia appunto negli ultimi tempi della Repubblica romana. E se questa era la tendenza dell'arte scultoria ai tempi d'Augusto, bisogna dire che l'uso dei colori era normale, altrimenti gli autori latini non ci avrebbero lasciato scritto che si erano usati i

colori. Il fatto poi delle statue che si sono ritrovate negli scavi di Pompei e di Ercolano ci dimostra che i colori furono adoperati anche nei tempi posteriori dell'Impero romano.

Quanto al secondo fatto, che concerne lo scopo e l'uso che facevasi dei colori nella scultura, è da por mente a questo, che con ciò non si volle accrescere quella illusione, che viene dalla perfetta imitazione della natura, non si volle accrescere l'influsso dell'ideale nella scultura, nè si ebbe di mira di far concorrenza alla pittura; l'uso del colore valse solamente a dare più forza ed efficacia agli effetti caratteristici della plastica. Questo in quanto allo scopo dei colori; quanto poi all'uso è da avvertire che quelli usati per la scultura non erano tutti quelli della pittura, bensì più pochi e più puri, cioè il rosso, il cilestro ed il giallo. Nè è a credere che tali colori si gittassero sulle statue così, senza alcun sistema o disposizione; anzi v'erano delle regole, alle quali gli artisti si tenevano molto scrupolosamente. Il nudo era sempre lasciato senza colori, sia che fosse stato di marmo o d'avorio, d'oro o d'argento, d'ebano o di qualsiasi altro legno prezioso. S'adoperavano invece i colori sui capelli e sulla barba, sulle armi e su alcune parti di vestimenta, che erano d'oro, d'argento, d'avorio, di legno e simili. Rarissime volte vedevasi adoperato il colore sul volto, ed allora pure era determinato solamente a certi punti, come sulle labbra, sugli occhi e nulla più; anzi allorchè le statue erano di bronzo o d'altro metallo, le labbra solevansi colorire e gli occhi si ponevano appositamente di pietre preziose o di pastiglia. In generale si può dire che si colorivano specialmente le parti che si volevano far rilevare dippiù.

E fin qui della policromia nella scultura, della quale avendo sinora detto abbastanza, possiamo passare a trattare della pittura.

LEZIONE VENTESIMASETTIMA

DELLA PITTURA E DELLA SUA TECNICA

1.° Della pittura in genere e delle sue differenze dalla scultura. — 2.° Dei disegni o pitture ad un solo colore (monocromi). — 3.° Della pittura a guazzo od a tempera.

Comparando i monumenti della scultura antica con quelli della pittura, si vede chiaro, che questi non solo sono in minor numero dei primi ed appartengono ad un'epoca non buona dell'arte, ma anche per importanza artistica pigliano indubitatamente il secondo posto. In verità dalle considerazioni generali che si possono fare sull'indole e sullo svolgimento delle arti figurate in Grecia, si potrebbe ricavare l'inferiorità della pittura rispetto alle altre; e, se non avessimo monumenti e notizie storiche che attestano il contrario, noi potremmo credere che veramente quest'arte siasi sviluppata meno della plastica. I Greci, come si sa, sia nella morale che nell'arte, volevano la compiuta rappresentazione delle forme umane, la congiunzione d'un'alta forza individuale colla temperanza della forma; volevano l'equilibrio delle forze intellettive e morali colle fisiche, dell'interno coll'esterno, dell'idea artistica colla forma.

Ora per la scultura era molto facile raggiungere questo scopo, perchè nelle forme plastiche era possibile ottenere la rappresentazione dell' individuo in tutta la pienezza ed armonia del suo essere; tutto il corpo poteva essere trattato in modo da rispondere perfettamente al concetto, all'idea artistica. Invece nel disegno o nella pittura non è tanto agevole di raggiungere questo scopo, perchè in essa l'uomo apparisce per necessità in relazio-

ne colla natura che lo circonda, e ciò è per che essa si distingue essenzialmente dalla scultura. Anzi, poichè la pittura si vale dei colori e questi aggiungono al capo maggiore espressione e vita di quel che non faccia la scultura, così le riesce molto più difficile ottenere quella perfetta rispondenza che passa tra il capo e tutto il resto del corpo; talchè qualche volta è più facile e più naturale che il corpo stesso pigli una preponderanza sul capo. Ed io credo che indubitatamente debba ricercarsi in questo speciale carattere della pittura e nello scopo suo la ragione di quel fatto verificatosi nella storia dell'arte greca, che cioè la pittura si svolse in un periodo di tempo molto più breve che la scultura. E per vero, questa camminando lentamente passò per molti gradi e non solamente si perfezionò nella tecnica, ma comprese eziandio un vastissimo campo di creazioni artistiche. La pittura invece giunta ad un punto, che noi vedremo nella storia dell'arte, si ferma, e mentre dopo Fidia vediamo sorgere in Grecia molte altre scuole di scultura, che vanno mano mano perfezionando il disegno e fanno progredire la loro tecnica, la pittura al contrario si ferma, anzi decade in guisa da non poter più raggiungere l'altezza, a cui con proprie forze era arrivata la plastica. Ciò nondimeno non pronunzierebbe un giudizio esatto chi, come conseguenza di tutto quello che abbiam detto sinora, volesse affermare che la pittura in Grecia non sia venuta pur essa ad una grande altezza. Quest'arte fu dai Greci avuta in gran pregio e la storia ci ricorda artisti celebri, ci parla di capolavori che eseguirono e ci descrive in quanto pregio furono tenute le pitture dell'antichità, certamente non inferiori alle opere di scultura. Si sa inoltre che i dipinti solevano fare grande effetto ed impressione sul gusto e sull'animo dei Greci. Da ciò che viene descritto dagli autori e dai pochi avanzi che ci rimangono, quantunque appartengano ad un'epoca di decadenza, come sono i dipinti di Pompei, noi possiamo ritenere che la pittura presso gli antichi era pregiatissima. Si vede che i dipinti greci dovevano avere un disegno di contorni molto esatto, una grande bellezza, precisione e morbidezza di linee, un colorito così vivo e naturale, che anche dopo il trascorrere di tanti e tanti secoli non restano inferiori a quelli dei tempi moderni.

La prima specie di pittura era quella ad un solo colore, che dicevasi con vocabolo greco *monocromo*. Gli antichi attendevano molto al disegno morbido e fino ed avevano in gran pregio questa parte, che è il fondamento d'una buona pittura, che spesse volte, anzi troppo o sempre si trascura in alcune scuole moderne. Nelle antiche scuole di pittura si solevano fare varii esercizii di disegno collo stile, da essi detto γραφεῖον, sopra tavolette incerate, ovvero con un pennello e con un solo colore sopra tavole di bossolo, nel qual caso si usava ora il color bianco sul nero, ora il nero sul bianco. Noi troviamo questo esercizio o genere di pittura a semplice contorno e con un solo colore in quasi tutte le epoche della storia della pittura. Egli è perciò molto probabile che esso sia stato il principio e il vero fondamento della pittura antica. Il disegno fatto a soli contorni e collo stile sopra tavole intonacate di cera si chiamava μονόγραμμος; i contorni poi ripieni da un solo colore chiamavansi μονοχρώματα. Oggidì non possediamo molti e importanti lavori di questo genere, se ne togli alcuni disegni sopra vasi antichi, ma in ben poco numero. Si sa di certo che gli artisti non avrebbero mai usato di tal genere di disegno nei dipinti in grande, nei quali si dovessero rappresentare molte scene o molte persone insieme; sembra adunque che siasi adoperato solamente per le figure isolate, per lo più poste di profilo e talvolta anche per più figure o gruppi, quando in un grande dipinto le figure si solevano rappresentare in lontananza. Una caratteristica speciale di tali dipinti era questa, che il fondo mancava, non v'era che la semplice figura e solo qualche rara volta v'era qualche linea, che accennava ad una casa, ad un tempio o ad una campagna.

Anche nei buoni tempi dell'arte gli antichi furono molto parchi nell' uso dei colori, giacchè per essi, come ho già detto, la cosa principale nella pittura era il disegno, il contorno, la linea. La pittura voleva quasi tenere la via della scultura, voleva pur essa la rappresentazione pura e perfetta delle forme umane; e siccome la scultura non avendo colori si ingegnava di dare colla morbidezza delle forme, colla finezza delle linee, colla perfezione dei contorni quella vita e quella espressione che non erano pro-

prie del marmo e del bronzo, così la pittura in origine doveva essere quasi un parto della scultura medesima. Questa nuova arte non volle intendere da principio che essa aveva qualche cosa dippiù che la scultura, che ciò che questa otteneva col disegno, essa doveva ottenerlo coi colori ed a tal'uopo li aveva come materia sua propria. Questo fatto è provato dalla stessa scuola jonica, la quale mentre si distinse per la sua tendenza ai colori forti e più vivi, fino ai tempi migliori della pittura, cioè fino ad Apelle, conservò soltanto l'uso di quattro colori principali, i quali secondo Plinio e Plutarco erano i seguenti: *a*) il bianco che era terra di Melos μηλίας e più raramente usavasi in sua vece la *cerussa* dei latini, dagli italiani detta anche terra bianca; *b*) il rosso, *rubrica* di Cappadocia, detto σινωπίς; *c*) il giallo, in latino *sil*, ὤχρα, quello che noi diciamo giallo di terra e che era raccolto specialmente nelle miniere d'argento dell'Attica; *d*) il nero, dai Greci detto μέλαν e dai latini *atramenta*, che era per lo più una polvere che ricavavasi dalle piante bruciate.

Si è creduto da molti archeologi che gli antichi usassero di questi quattro colori come tali, e che perciò non solamente non vi sia stata una gradazione nelle tinte, ma che non si siano neppure mescolati insieme per produrre altri colori. Nondimeno a noi pare che questo giudizio non sia molto esatto e che si debba invece ritenere che vi siano state delle composizioni, altrimenti non si potrebbe spiegare l'effetto grande che facevano i dipinti, non si potrebbe capire come Apelle, Zeusi ed altri sommi artisti abbiano prodotto dei dipinti che, secondo la descrizione lasciatacene dagli scrittori, imitavano così perfettamente i colori della natura, da confondere la cosa rappresentata colla figura naturale e vera. Più tardi i pittori trovarono che questi quattro colori erano troppo limitati e perciò li dissero *colores austeri*, in contrapposizione dei colori più varii e più splendidi che chiamavano *colores floridi*. I principali fra questi erano: *a*) il *chrysocolla*, cioè il verde ricavato dalle miniere di rame, detto da noi oggidì il *verde montano*; *b*) il così detto *purpurissum*, specie di porpora

oscura composta di creta e da estratto di porpora; *c*) l'*indicum*, quello che noi diciamo *indaco; d*) il così detto *caeruleum*, smalto azzurro, composto di arena, di nitro e di rame; *e*) finalmente il *cinnabaris*, o *cinabro*, colore che si spremeva da alcuni alberi indiani.

Osserviamo ora qualche cosa sulla preparazione dei colori. Essi venivano primamente immersi e sciolti nell'acqua, a cui si aggiungeva della colla o della gomma, secondo le diverse materie sulle quali i colori dovevano essere adoperati. Così mescolati e stemperati, si stendevano col pennello su delle tavole che erano per lo più del così detto legno del *larice*. Col tempo però, benchè non fosse decaduto l'uso delle tavole, i colori si disponevano sulle mura preparate collo stucco o colla calce. Se il muro era ancora umido per la calce o per l'intonaco, allora s'aveva la *pittura a fresco*; se poi era già disseccato, allora s'aveva la *pittura a tempera*. Dallo studio fatto sui dipinti di Ercolano si vede chiaro che in essi la pittura del fondo è fatta *a fresco*, mentre le figure superiori sono fatte *a tempera*. Si comprenderà facilmente che le cose dette finora sono delle cognizioni certe sull'uso dei colori nella pittura antica; ma con tutto ciò non è a credere che sia esaminata tutta la tecnica dei colori dell'arte antica. I dipinti di Ercolano e di Pompei hanno suscitate molte altre quistioni intorno alla tecnica della pittura, delle quali non possiamo trattare perchè usciremmo fuori dei limiti del nostro corso. Così, ad esempio, per noi è ancora un mistero la natura di alcuni colori, come del rosso, del giallo, del verde, del nero, comunissimi del resto nei dipinti pompeiani; non solo non ne conosciamo la natura, ma neppure il modo di prepararli. È indubitato che gli antichi nel comporre questi colori conoscevano un processo particolare e perfettissimo e che oltre alla colla ed alla gomma aggiungevano ad essi qualche altro elemento, cosicchè malgrado il trascorrere di tanti secoli la vivacità di questi colori si è conservata intatta. Ad ogni modo, sembra che l'uso di pochi colori sulle tavole sia stato specialmente limitato alle pitture o quadri rappresentanti grandi scene campe-

stri, guerre, battaglie, feste e gruppi distinti. Noi sappiamo infatti che questi dipinti erano eseguiti sopra singole tavole staccate fra di loro, ma che poscia si riunivano in guisa che le singole scene dipinte sulle tavole venivano a formare una grande e completa scena. Dal che si comprende chiaro che la relazione di questi gruppi non bisognava cercarla nel fondo comune o nel colore unico, ma solo nel legame logico ed ideale della concezione artistica. Quintiliano ci dice che, quando più persone o cose erano dipinte sopra una tavola, allora questa era divisa in più parti, acciocchè le ombre non cadessero sui corpi; quindi i limiti delle tavole erano i limiti dei gruppi.

L'uso di più colori, oltre quei quattro principali, sorse in Grecia colla nuova tendenza dell'arte al grazioso, al naturale, quando cioè si volle nella scultura e nella pittura la grazia della carnagione, l'espressione di idee e sentimenti, quali erano delineati nel volto e finalmente una imitazione più fedele della natura. Fu pure allora che apparvero varii generi di dipinti, i quali avevano tutti un fondo comune e non solo rappresentavano delle figure staccate, ma anche delle serie di figure con delle idee morali che ad essi si succedevano.

Si è lungamente discusso dagli archeologi, se gli antichi conoscessero o no le leggi della prospettiva. Noi possiamo rispondere affermativamente. Infatti Vitruvio, nella introduzione al settimo libro delle sue opere, parla di un tale *Agathoreus*, il quale costruì le scene per la tragedia in maniera da ottenerne l'effetto ottico; i Greci quindi od in generale gli antichi dovevano conoscere le leggi matematiche della prospettiva delle linee. E veramente in Pompei v'hanno dei dipinti, in cui si veggono rappresentati dei monumenti o delle vedute di campagna, che indubitatamente non avrebbero potuto essere eseguite, se gli artisti non avessero avuta cognizione delle linee architettoniche o della prospettiva. Fra tanti se ne ha una pruova specialmente in un dipinto scoperto non ha guari, il quale oggi si conserva nel nostro Museo Nazionale, che rappresenta l'anfiteatro della stessa città come era costruito, cioè con tutto quello che noi vediamo mancargli oggidì. Nondime-

no non è a credere che gli antichi conoscessero il vero valore della prospettiva, o che intendessero la prospettiva dell' aria: per essi la cosa principale era la bellezza del corpo. Avevano non pertanto un senso molto fino per l' armonica relazione dei colori, per la misura della luce e per l'unità di effetto della medesima. Questo è il così detto τόνος o *splendor*, che Apelle otteneva con una specie di colorito nero *(tenue atramentum)* che mitigava il troppo splendore. Goethe crede che questa specie di vernice era composta di asfalto.

LEZIONE VENTESIMOTTAVA

CONTINUAZIONE

1.° Della encaustica. — 2.° Della pittura sui vasi. — 3.° Del mosaico.

Nei tempi posteriori a Polignoto sorse in Sicione una scuola capitanata da Panfilaso, la quale si distingueva per la grande esattezza e per la delicatezza del disegno. Fra gli altri di questa scuola salirono in gran fama Aristide e Pausia di Tebe, i quali cominciarono dal perfezionare e poi svolsero gradatamente un genere di pittura già prima tentato da Polignoto e che fu precisamente l'encaustica. Essa era adoperata pei piccoli dipinti e sopratutto quando, trattandosi di rappresentare fiori, animali e scene grottesche, si tendeva ad avere una illusione ottica sia rappresentativa che immaginativa. Noi sappiamo ben poco di questa pittura, sia perchè non ce ne restano monumenti, sia perchè gli stessi scrittori antichi che accennano ad essa, ce ne hanno lasciate assai scarse e brevi notizie.

Se non che, anche in questo argomento fu il celebre archeologo Quatremère-de-Quincy che cominciò a spandere luce maggiore che non vi fosse nei tempi anteriori ai suoi. Dalle sue ricerche adunque possiamo ricavare: che l'encaustica si poteva avere in tre modi diversi: 1° quando con un ferro o γραφεῖον arroventato si disegnavano i contorni delle figure sopra tavole d'avorio; 2° quando, dopo aver liquefatti i colori sul fuoco e specialmente quelli di cera, si disegnavano col γραφεῖον o sulle tavole o sulle mura. Plinio nel paragrafo 41 del libro XXXV della sua *Naturalis Historia* ce ne dà la notizia con queste parole: *Encausto*

pingendi duo fuere antiquitus genera, cera et in ebore cestro, id est viriculo, donec classes pingi coepere. Pare che il *cestrum* o *viriculum* sia stato una specie di bulino e che si sia usato soltanto per l'encaustica in avorio. La 3ª specie d'encaustica finalmente era quella che s'usava sulle parti esteriori delle navi, quando cioè si dipingevano con un pennello intingendolo in cera liquida mista ordinariamente ad una specie di pece. Usavasi questo processo non solo per dare una certa pulitura ed ornamento alle navi, ma eziandio per conservare la parte esterna del legno dal contatto corrossivo dell'acqua marina. Qui dobbiamo notare che dopo le scoperte di Quatremère-de-Quincy si credè per lungo tempo che le pitture di Pompei e d'Ercolano fossero state fatte all'encaustica; perchè non si volle che mediante l'azione della cera spiegare quel lucido sorprendente che questi dipinti conservano ancora dopo tanti secoli di esistenza. Nondimeno questa opinione è stata poi combattuta da altri con più convincenti cruove, le quali hanno dimostrato che quel lucido dipende dal modo con cui preparavasi il muro, dalla solidità e qualità dei polori e dalla maniera con cui solevano impastarsi. La quistione tecnica sui dipinti di Pompei, come accennammo nella passata lezione, non è ancora risoluta: del resto questo loro splendore, come quello che viene dalla cera, è freddo; esso isola le figure e gli oggetti e non li fonde insieme come fa l'olio.

Gli archeologi già da molto tempo si occupano con predilezione dello studio dei vasi e quindi sarebbe importante farne un trattato speciale. Nel secolo scorso quando essi venivan sottoposti all'esame, si volevano solamente riconoscere i soggetti delle rappresentazioni artistiche dipinte sui medesimi; si lasciavano quindi da parte, o per dir meglio rimanevano irresolute molte quistioni, che non possono esser trattate superficialmente e che sono importantissime quanto quella delle rappresentazioni artistiche. Una di grave momento, ad esempio, è quella che riguarda l'uso e la destinazione dei vasi. Erano questi solamente un oggetto di lusso, di decorazione delle case private e degli edifizii pubblici, ovvero servivano come urne da contenere le cenere dei defunti o come donativi, giacchè sappiamo dalla storia che ai

vincitori dei giuochi si solevano dare di simili vasi in premio? Un' altra quistione ancora più importante è quella sull'origine dei medesimi. Nei tempi passati era comune opinione degli archeologi, che le più antiche fabbriche di vasi fossero quelle dell'Etruria, donde ne venne l'uso, che è rimasto ancora ai nostri giorni nel pubblico, di chiamare vaso etrusco qualunque vaso antico si vegga. Ma in seguito tale opinione è stata modificata e si è detto che la prima fabbrica dei vasi antichi fu l'attica e che di qui sia venuto man mano in Italia e specialmente in Etruria l'uso di fabbricarne. Non è più probabile adunque che i vasi siano di diversa origine? Un' altra quistione di grave momento è quella delle epoche a cui appartengono i diversi vasi. Come si può distinguere l'epoca d'un vaso? Questo è il lato più oscuro e più difficile a risolvere: in molti vasi giova a riconoscerne l'epoca, la natura del lavoro, il carattere, la maggiore o minore perfezione del disegno delle figure; mentre sicuramente in altri si distingue dai varii colori del fondo e da quelli delle figure. Ora, come ben si può vedere, se noi volessimo trattare di tutti questi quesiti largamente come si dovrebbe, usciremmo dai limiti che ci abbiamo proposti, benchè riconoscessimo la necessità di questo studio e fossimo convinti, che gran profitto si ritrarrebbe da un cosiffatto trattato speciale. Pure riserbandoci di tenerne parola in altra opportunità, vogliamo ora occuparci della tecnica della pittura sui vasi.

Il vaso dopo che era stato cotto una volta, si dipingeva con un colore nericcio, che ordinariamente soleva avere una tinta matta, e poi si metteva di nuovo a disseccare a fuoco lento. Ma qual'era questo colore splendente usato per dipingere e disegnare i vasi? Probabilmente era dell' asfalto sciolto nella così detta *nafta*, la quale era una specie di fino petrolio. I diversi colori poi in abiti graticulati ed in arabeschi di fiori, si ponevano subito dopo cotto il vaso. Se non che nelle diverse specie di vasi attici, etruschi e campani indubitatamente il processo tecnico di dipingerli ha dovuto essere vario. In Attica, ad esempio, si trovano spesso dei vasi, i quali, a somiglianza delle mura, hanno delle figure dipinte a diversi colori sopra un fondo bianco. In generale pos-

siamo ritenere queste regole circa la pittura o la tecnica dei vasi: 1° Che in quelli rappresentanti figure mostruose e quindi animali che hanno una parte di corpo umano e viceversa, la creta suol quasi sempre essere dipinta d'un colore *giallo-limone*; 2° Che i vasi ordinarii di stile greco antico sogliono avere il fondo dipinto di colore detto θαvή ovvero di *cuoio*; 3° Che i vasi provvenienti specialmente dalla Basilicata sogliono avere il fondo chiaro ed i contorni rossi.

Il mosaico non è propriamente una pittura e quindi non andrebbe considerato qui; pure, siccome questa specie di lavoro non potrebbe altrimenti trovare un posto conveniente nella disamina sistematica dell'arte, così per opportunità ne ragioniamo in fine della pittura.

Mosaico nell'ampio senso della parola vuol dire un lavoro, il quale mediante la congiunzione di corpi duri di diversi colori produce una rappresentazione od un disegno. Sarà facile ricordarsi quanto dicemmo sulle origini del museo antico; quindi, secondo che ingegnosamente ha opinato il Curtius, mosaico deve dinotare in prima una parte di quelle case dedicate alle muse, e propriamente il pavimento che con diverse pietre colorate doveva rappresentare le grotte naturali, in cui il popolo s'immaginava che dimorassero le Muse e le Ninfe. Questi pavimenti eran fatti in modo che, mediante pietre dure a diversi colori, venivano imitati oggetti o decorazioni che accennavano a quanto naturalmente vedevasi nelle grotte. Quindi la relazione tra la parola mosaico e *museum*. Esso poteva essere di diverse specie, ma le principali sono le seguenti: 1° *Pavimenta sectilia*, cioè formati di pietre marmoree di diversi colori e tagliate a forma di disco, in guisa che vedute nell'assieme formavano un disegno largo e grande. 2° Ai tempi posteriori dell'arte, cioè durante l'Impero, si usavano i mosaici nelle finestre con vetri colorati e tagliati anch'essi a forma di disco. Oggidì questi mosaici a vetri rimangono nelle finestre d'alcune chiese. 3° *Pavimentum tesselatum*, detto anche *tesseris structum* o *lithostratum*, è una specie di pavimento formato di piccole pietre quadrate che rappresentano pure un disegno. Questa specie era

usata non solamente nelle case, nei cortili, sulle terrazze ed in qualsiasi altro luogo, ma eziandio nelle vie invece del lastricato: difatti in Pompei spesso sui marciapiedi si trovano dei mosaici di questa natura. 4° *Pavimentum reticulatum* era una specie di mosaico più fino che per lo più soleva rappresentare delle piante o degli animali; e voi ricorderete certamente che nell'ultima sala degli affreschi del nostro Museo Nazionale v' è una collezione di mosaici, fra i quali anche alcuni *vermiculati* che rappresentano piante, uccelli od altro.

La composizione di questi mosaici si soleva fare per lo più con piccole punte di creta, di marmo o di vetro colorato che si incastravano in un fondo di cemento. Queste punte però non erano poste regolarmente, ma bensì seguivano i contorni degli oggetti rappresentati. Nei tempi d'Alessandro il Grande questa specie di mosaico usavasi già pei pavimenti, come ai tempi dell'Impero Romano i pezzi di vetro furono adoperati non solo per i pavimenti, ma eziandio per le mura e le soffitte delle camere. Fra i mosaici più celebri che ci restano dell'antichità si notano: 1° il *mosaico prenestino*, che è in Roma, rappresentante l'Egitto etnograficamente e topograficamente; 2° il *mosaico capitolino*, che è anche a Roma, trovato in Anzio, che rappresenta una scena della vita di Ercole; 3° il mosaico della villa di Adriano nella città di *Tibure* rappresentante una gran lotta tra pantere e Centauri; 4° quello trovato nella casa così detta di Pansa a Pompei, rappresentante una battaglia. Altri mosaici rappresentanti scene drammatiche si trovano nel Museo Pio-Clementino di Roma. Può annoverarsi tra i mosaici quella specie di lavoro che si avea, quando sul metallo o sopra qualunque altra materia dura si intagliavano dei contorni che poi si riempivano di un altro metallo o di pastiglie, i quali lavori si congiungevano talvolta a quelli di cesello.

E qui poniamo termine a ragionare della pittura. Resta ora a trattare della mitologia artistica, che è la terza ed ultima parte della Propedeutica.

immaginazione di tutti gli uomini. L'idea artistica, adunque, deve essere positiva. La qual cosa è naturale, perocchè altrimenti il simbolo, che come tale non è positivo, sarebbe un'opera d'arte, avendo per proprio carattere di rappresentare una idea, benchè questa non abbia esistenza positiva. L'arte quindi ha mestieri di obbietti esteriori e positivi, coi quali deve rappresentare una idea nella materia e nelle forme umane. Ora, studiando non solo tutta la storia dell'arte antica, ma eziandio quella dell'arte moderna possiamo ridurre a due grandi categorie gli obbietti della medesima: 1ª quelli che esistono nel mondo sensibile e nella esperienza, od altrimenti obbietti reali e storici della vita umana; 2ª quelli che esistono in un mondo religioso e spirituale, insomma nella coscienza in genere del popolo a cui s'appartiene l'arte, od altrimenti obbietti religiosi e mitologici.

È naturale che quelli della seconda serie sono sempre i principali presso un popolo fornito eminentemente d'un genio artistico, perchè in essi la fantasia ha più libero e largo campo per creare. Com'è, infatti, che comparando i monumenti dell' arte greca con quelli della romana e della orientale ed in ispecie della egiziana, si vede che nella prima gli obbietti religiosi e mitologici sono di gran lunga più numerosi degli obbietti storici? Come è che nell'arte romana ed orientale è viceversa? Dipende da ciò che dicemmo nelle lezioni preliminari intorno al carattere, all'indole ed alla vita del popolo greco, il quale per la sua vivacissima fantasia e per la sua religione, che era per eccellenza antropomorfistica e per tante altre condizioni naturali e civili, s'avea creata una mitologia, che era lo specchio ideale, purificato della vita umana nei suoi più numerosi rapporti, come ad un tempo la storia fantastica, primitiva della Grecia.

Si è detto, e certo con molta ragione, che la plastica sia l'arte specifica dei Greci, che essa segni proprio il vero carattere della loro arte, e che quindi parlandosi di arte greca in genere, si debba intendere sempre singolarmente della plastica. Nè questo è infondato, perchè l'architettura greca per quanto sia bella ed originale, pure ha permesso che accanto a lei ne sorgesse un'altra colle sue bellezze ed originalità, cioè la gotica del me-

dioevo. Così è pure indubitato che la pittura italiana o straniera dei tempi moderni sta allo stesso livello della pittura della Grecia. Invece nella plastica i Greci restano sempre i maestri, che anzi la loro scultura si eleva ad arte assoluta ed a legge obbiettiva di essa. La ragione di questo fatto sta in ciò, che nella plastica l'arte greca ha raggiunto il vero suo scopo quello di rappresentare l'idea artistica come una cosa stessa, od una fusione e compenetrazione della forma umana in un contenuto spirituale od ideale. Ora questa idea artistica presa in tal senso è il concetto e la persona di tutti gli dei della Grecia. Questi nelle forme esteriori sono uomini, nel loro spirito sono anche uomini, hanno cioè tendenze e desiderii, virtù e vizii e quant' altro v' ha nelle persone reali. Però v'ha in essi qualche cosa di ideale e superiore, per cui non si confondono colla comune degli uomini. L'importante adunque, il singolare della mitologia e dell'arte è in questo, che malgrado l'antropomorfismo, malgrado il discendere degli dei dal cielo in terra e il loro rivestirsi di forme umane, essi si conservano sempre come qualche cosa che sta al disopra degli uomini medesimi e nella forma e nello spirito. Di qui nasce quell' ideale, che è proprio e caratteristico dell'arte greca, quell'ideale che indubitatamente è una espressione felicissima per indicare tutta l'essenza dell'idea artistica che sta in ogni divinità e la superiorità sia dello spirito e del sentimento, come delle forme umane. È questo che noi andremo dimostrando in ciascuna divinità.

Ma prima di entrare in questo argomento bisogna rispondere brevemente al dubbio che naturalmente si fa: Come si è formata la mitologia greca? Quale è la relazione che passa tra l'arte e la mitologia? L'arte ha avuto come strumento di rappresentazione soltanto tutto ciò che è contenuto nella mitologia, come la poesia, ovvero ha fatto qualcosa di nuovo ed ha contribuito a far sviluppare il mito?

La formazione del mito greco è la cosa più difficile a determinarsi, è anzi un còmpito assai pericoloso che i mitologi e filologi moderni assumono, in questo senso, che il più delle volte un sistema, un principio preconcetto può nuocere gravemente

alla investigazione del vero modo, con cui è sorto il mito greco. Un chiaro esempio ce ne dà nella nostra letteratura il Vico. Questo illustre filosofo e filologo opinava che la mitologia si riduce tutta ad una favola, la quale racchiude la storia primitiva dei popoli, onde i diversi miti hanno importanza e carattere storico. Ma è egli assolutamente vero questo principio? È assolutamente la storia che sta nel mito, ovvero v'è pure qualche altra cosa? Senza entrare di proposito in un argomento così vasto e senza voler seguire lo svolgimento che hanno avuto gli studii mitologici nel nostro secolo, possiamo qui soltanto notare che oggidì le ricerche della filologia intorno a queste importantissime quistioni hanno menato a questo risultato: che nella formazione e nello sviluppo del mito l'elemento storico è l'ultimo a comparire, e che prima di esso si manifestano come sostrato e fondamento l'elemento fisico o naturale e poi il morale.

È indubitatamente difficile determinare quando ed in che modo si siano congiunti questi varii elementi; si deve quindi, studiando la mitologia, non pretendere di seguirla passo passo cronologicamente, giacchè la cronologia esatta, certa ripugna al mito, che è una creazione quasi fuori la storia. Il mito come racconto poetico e religioso intorno agli dei, eroi e storia primitiva di un popolo, comincia coll'avere quasi sempre un contenuto puramente fisico. E questo è dimostrato positivamente dai filologi, trovandosi nel fondo delle parole con cui s'intitola ciascuna divinità un significato naturale, che risponde sempre ad un fenomeno del mondo esteriore. Ora, siccome queste divinità hanno anche un lato storico, politico e morale accanto al naturale, così non è a caso che si dice quest'ultimo essere l'elemento primitivo; esso sta espresso nel nome stesso della divinità, mentre gli altri elementi sono aggiunti in epoche posteriori col racconto fatto di mano in mano intorno al medesimo nume. Le forze elementari del mondo, come le piogge, i tuoni, le folgori, la tempesta, il fuoco, l'acqua, la vegetazione, ecc. non potevano nei tempi primitivi spiegarsi scientificamente dagli uomini ancora incolti e perciò erano considerati come azioni o stadii di esseri animati, ma invisibili; ed i racconti che ne nascevano

erano così plastici per sè stessi, che il mito appariva quasi come un' allegoria. Questa simpatia, questa irresistibile attrazione tra lo spirito umano e la natura esterna e la vera fonte della poesia e nell'origine del mito greco si appalesa in tutta la sua forza e bellezza. Spesse fiate questi effetti delle forze della natura sono rappresentati in forma di animali, donde poi la simbolica orientale. La varietà del suolo, le valli, i monti, i mari, i fiumi, i boschi, i subitanei cangiamenti del tempo e la veemenza dei fenomeni naturali dovevano necessariamente scuotere le fibre dei Greci ed accendere la loro fantasia. Oltre a questo poi le grandi varietà di tribù e di vita erano cagioni dei diversi miti ovvero d'un svolgimento vario in un mito medesimo, comune a tutti gli Elleni.

Questo è il primo periodo della mitologia greca, anteriore all'epoca che va compresa sotto il nome di Omero e di Esiodo; esso è il più abbondante di miti, perchè vi sono fatti e circostanze esteriori che dovevano indurre il popolo greco a trasformare i miti antichi ed a cercarne sempre dei nuovi. Ma le principali ragioni sono le seguenti: 1° le relazioni coll'Oriente mediante sopratutto i Fenicii, i quali colle colonie che spedivano nelle isole della Grecia, sul continente ed anche con quelle che avevano nell'Asia Minore, colle mercanzie e con mille altri mezzi portavano nella Grecia i primi elementi della mitologia orientale, dell'industria e delle arti; 2° l'immigrazione nordica dei Dorii sul continente della Grecia, fatto che produsse una fusione di diversi popoli e quindi anche rimescolamenti di diversi miti locali; 3° la emigrazione dei Ionii e degli Achei nell'Asia Minore, avvenuta poco dopo quella dei Dorii. Dall'urto di questi movimenti e dalla mescolanza delle razze i miti si cangiavano. 4° A queste ragioni sono da aggiungere i centri in cui le favole si sviluppavano dippiù e diversamente, come Argo, Tebe, Orcomeno; e 5° anche alcuni luoghi religiosi, come Dodona ed Olimpia, i quali erano comuni a tutta la nazione greca. In questi luoghi si sviluppò specialmente il mito ed il culto di Giove e quindi delle altre divinità.

A questo primo periodo della mitologia greca seguì un secondo,

il quale è perfettamente opposto al primo, benchè ne sia il risultato ed il perfezionamento. In quello le divinità che rappresentavano le forze elemetari della natura erano nella fantasia dei Greci immaginate come esseri, nondimeno essi non avevano ancora le forme veramente umane; nel secondo invece tali divinità si cominciarono a concepire non solo come forze superiori ed invisibili, ma anche come esseri simili all'uomo, ed è per questo che tal periodo della mitologia dicesi umano. Noi non possiamo precisamente determinare quale si fu l'epoca, nella quale i Greci abbiano incominciato a concepire la divinità come un essere umano, quando siano incominciati l'antropomorfismo ed il politeismo; è questo il problema più difficile a risolversi nella mitologia greca. Si sa però che allora il carattere di questi uomini-dei era determinato dalle impressioni che facevano tutti i fenomeni naturali, a cui la divinità riferivasi. Così al dio del cielo si dava il carattere della purezza e della luce intellettuale, come pure della sapienza, appunto perchè si faceva conto della purezza e dello splendore del cielo. A lui si dava pure il carattere della potenza, della forza e della signoria sul mondo, appunto per le impressioni che si ricevevano dai tuoni, dalle folgori e da quant'altro intimoriva gli abitatori della terra. A poco a poco si cominciò quindi a dare alle divinità medesime un carattere morale e furono quindi considerate come esseri che presiedono alla conservazione ed al bene degli uomini e ciascuna di esse li protegge per un lato. Giove, ad esempio, che è il dio del cielo ed il signore del mondo, rappresenta rispetto agli uomini la monarchia; Giunone che è sorella di Giove, ma pure buona e fedele moglie di lui, rappresenta il nodo del matrimonio; Minerva è la dea della sapienza; Marte il nume delle battaglie, e così via via. Spesso poi avveniva che, scomparso l'elemento od il carattere naturale, rimaneva il solo morale.

Questo secondo periodo della mitologia greca non è a dire che comincia proprio con Omero ed Esiodo, ma si trova anche nella poesia anteriore a questi poeti che hanno, come è noto, un nome collettivo. Questa poesia risulta: 1° dalle canzoni, dagli inni e dalle leggende ieratiche che si cantavano segnatamente

in certi luoghi più sacri e si trasmettevano poi da una classe ad un'altra di sacerdoti e poeti; 2° dalla poesia popolare e nella forma lirica, come il canto di Lino, il Peana e l'Imeneo; 3° dalla poesia epica popolare, cioè quella che ricordava le guerre che accompagnavano le immigrazioni od emigrazioni, od erano i canti che si cantavano nelle case degli Anacti od antichissimi Achei ed erano relativi ad Ercole, a Teseo ed a Meleagro, alla impresa degli Argonauti, alla guerra di Tebe e finalmente anche a quella di Troia. Questo periodo fu svolto principalmente dai poemi di Omero e di Esiodo. Erodoto dice che questi due supremi ingegni, ben 400 anni prima di lui, crearono il mondo mitologico dei Greci, giacchè prima di essi la Grecia aveva poche e scarse divinità, quasi tutte pelasgiche ed egiziane. Ciò è indubitatamente esagerato, ma è vero nel senso che questi due poeti contribuirono grandemente alla formazione ed allo sviluppo del mito greco. Essi infatti nelle poesie loro non solo sparsero dippiù certi miti, certe favole, ma anche il carattere umano fu più sviluppato. Omero rappresenta l'epopea cavalleresca ed umana, Esiodo l'epopea religiosa e didattica; tutti e due poi sono nomi collettivi per due specie di poesia epica. In Omero il mito mostra dippiù l'essenza e l'azione delle divinità, la loro vita, la loro importanza e le relazioni che hanno sia fra di loro, che coi fatti umani; in Esiodo poi v'ha la loro genealogia, ma più larga e sviluppata. A questi due seguirono altri poeti che ridussero il mito ad una storia ideale dei primi tempi.

I poeti lirici ed i drammatici, nei periodi successivi e secondarii, fanno più o meno lo stesso per la mitologia greca. Stesicoro e Pindaro, tra i primi, innestano il mito alla vita greca, essi rendono più subbiettivo e reale l'elemento morale. Eschilo tra i secondi con la sua trilogia contribuì a sviluppare il mito e Sofocle accrebbe e diede maggior forza all'elemento eroico. Io non vi starò qui a dire ciò che riguardo al mito fecero pure altri poeti, gli storici, i geografi ed i filosofi. Io credo, contrariamente all'opinione di molti, che queste classi di sapienti non abbiano punto contribuito a formare il mito greco: essi hanno

raccolto con diverso scopo, riordinato e rifatto il mito, ma non l'hanno punto creato. Quando, ad esempio, lo storico per narrare gli avvenimenti e le istituzioni di una città cominciando dall'uomo arriva al semideo od al nume e qui vi fa la genealogia della divinità medesima, egli allora non crea il mito, ma dai canti popolari e dalle altre credenze raccoglie solo ciò che fa al suo scopo; lo stesso fa il filosofo e così via via. Ciò che contribuì molto a formare il mito greco fu invece l'arte. Oggi colle scoperte di nuovi monumenti dell'arte figurata è sorto un nuovo studio nell'Archeologia, quello della mitologia artistica. Questo studio è importante, perchè rivela quanto l'arte abbia influito nello svolgimento del mito. Non sempre gli artisti eseguirono ciò che trovarono nei poeti, ma spesso s'attennero alle tradizioni locali o da sè stessi dierono una forma nuova. I poeti e gli scrittori possono servire per ispiegare molti monumenti dell'arte antica, ma per la ragione detta di sopra essi spesse volte non ci aiutano. La mitologia come scienza si deve servire delle nuove creazioni degli artisti e ciò è della più grande importanza. Inoltre questo studio ci mostra: 1° che molti dei sono diversamente concepiti e rappresentati nell'arte secondo le diverse epoche; 2° che ciascuna epoca preferisce una speciale classe di miti.

Ma la plastica fu l'arte che fece dippiù circa la mitologia, essa fissò meglio l'individualizzazione delle divinità, determinò i caratteri, creò i tipi, le situazioni, i momenti che poscia divennero situazioni, momenti e caratteri normali per l'arte. In ciò essa seguì la tradizione, ma vi pose anche del suo.

LEZIONE TRENTESIMA

GLI DEI MAGGIORI

1.° Della natura e divisione degli dei — 2.° Giove — 3.° Giunone — 4.° Nettuno — 5.° Cerere

Prima d'entrare a parlare delle divinità in ispecie, facciamo qualche considerazione preliminare. In generale tanto nella teogonia, come nella mitologia propriamente detta, i Greci distinguevano tutti gli dei in tre categorie, secondo la triplice naturale divisione del mondo fra i tre figli di Saturno o Uranos, cioè del cielo, della terra e del mare. La base di questa divisione è la natura; ma pure essa non è molto esatta e severa, perchè v'ha delle divinità, come ad esempio Nettuno, che vanno comprese anche fra le olimpiche. In generale i poeti, i sacerdoti, i filosofi e tutto il popolo insieme considerano questi dei olimpici come più potenti e perciò superiori agli altri; Giove è il primo di loro e perciò è riguardato come il più savio, il più forte ed il più maestoso. Gli dei del cielo si chiamano pure in generale gli Uranii o gli Olimpii, in quanto l'Olimpo è considerato come il trono celeste e quindi si identifica con Uranos. Questi dei olimpici formavano adunque una unità, un ciclo molto compatto; v'era quindi fra di loro una relazione d'origine e parentela, che simbolicamente rappresenta la relazione logica che passa tra l'uno e l'altro concetto, di cui essi sono la immagine: è per questo che da siffatta unità si formano alle volte dei gruppi a parte. Così, ad esempio, Giove, Giunone, Minerva, Vulcano, Marte e Mercurio sembrano appartenere ad un medesimo culto,

essendo anche fra di loro stretti dallo stesso concetto. Un altro gruppo collega Giove e Dione madre di Venere; un altro Latona coi figli Apollo e Diana, e così via via.

Premesse queste poche considerazioni generali, entriamo a discorrere delle singole divinità, od almeno delle principali.

I. Giove, Ζεὺς, è il dio per eccellenza della natura e più specialmente del cielo. In tutte le lingue orientali e precisamente nel sanscrito e nel persiano, come nelle lingue nordiche ed italiche, il suo nome rivela appunto questo concetto. In origine il suo culto fu senza immagini, come fu pure per tutte le altre divinità; esso era adorato come lo spirito buono del cielo, sui monti e nell'aria loro più pura; le sue manifestazioni poi si ravvisavano principalmente nella folgore e nel tuono, donde si ebbe il nome di Ζεὺς καταιβάτης, e nel volo dell'aquila esprimevasi la sua grande maestà. Quando poi si volle rappresentarlo plasticamente, allora si ricorse al simbolo e fu a tal'uopo adoperato un obbietto qualunque, cioè od una pietra come si vedea a Delfi, od una trave come in Cheronea, od un metallo qualsiasi come in altri luoghi della Grecia. Più tardi, quando incominciò il vero antropomorfismo, le immagini di questa divinità furono delle erme; fra le quali è da rammemorare come singolare quella di cui Pausania ci ricorda che fu conservata nell'acropoli di Argo; la quale aveva la testa con tre occhi, con cui voleva accennare alla sua signoria sui tre mondi, o sopra i tre elementi della natura, il cielo, la terra ed il mare. Un'altra erma singolare è quella che fu conservata in Creta, in cui Giove apparisce senza le orecchie. Qui intanto è utile notar bene il passaggio tra l' arte orientale e l'arte greca; per il che basterà ricordare quello che altra volta dicemmo, che la primitiva arte greca sentiva ancora dell'orientale, in quanto nelle stesse forme umane colla moltiplicazione d'alcune membra voleva dimostrare la grande potenza di qualche qualità del nume.

In seguito, sviluppandosi sempre più l'arte e progredendo la formazione della mitologia, Giove ebbe la sua vera forma artistica e fu concepito non come dio della natura soltanto, ma anche moralmente ed in un senso più generale come il potente e

clemente signore del mondo e padre degli dei. Sotto questo rispetto incominciò ad essere trattato prima di Fidia, e quando parleremo della storia dell'arte a quest'epoca citeremo appunto alcuni lavori rappresentanti Giove sotto un tale concetto. Ma fu Fidia veramente che nel suo famosissimo Giove Olimpico creò il tipo artistico di tal nume, quale rimase poi in tutte le epoche, perchè tutti gli altri artisti lo seguirono. I caratteri generali di questa divinità, appunto secondo il tipo fidiaco, erano i seguenti: 1° un gran ciuffo di capelli che s'innalza nel mezzo della fronte ed a guisa di criniera scende ai due lati e sulle spalle; 2° la fronte nella parte superiore spianata e chiara, in basso poi inarcata; 3° gli occhi molto in dentro, ma bene aperti e ben tondi; 4° i tratti del labbro superiore finissimi e delicatissime le linee delle gote; 5° la barba copiosa e scendente sul petto a grandi ciocche; 6° il petto nobile, aperto, largo e spirante libertà; 7° la muscolatura di tutto il corpo generalmente forte, ma per nulla esagerata,

Da questo tipo si discostano alquanto altri due, di cui uno è tale che Giove v'apparisce più giovane, di forme più delicate, con barba meno folta e con un volto che ispira minor forza virile. Questo Giove ordinariamente si chiama Μειλίχιος. L'altro tipo si vede in certi busti, in cui prepondera più l'ira e la veemenza del guerriero sia nel muoversi scomposto dei capelli, come nell'agitarsi dei tratti del volto; indubitatamente con tal tipo si è voluto rappresentare il dio vendicatore, punitore e guerriero. In un altro tipo rappresentasi Giove sedente sul trono: allora ordinariamente ha un ἱμάτιον che scende fino alle anche ed in tale posizione simboleggia la potenza della divinità, ma non nello stato dell'azione, sibbene in quello della tranquillità e del riposo. Altri rappresentano Giove in piedi e allora l'ἱμάτιον scomparisce o almeno si vede soltanto sopra le spalle; il concetto fondamentale è il nume come protettore dell'attività politica e dello Stato o come tuonante; esso è quindi nella stessa tranquillità che nella rappresentazione sedente. In generale poi gli attributi che solevano darsi a questa divinità suprema erano i seguenti: 1° la patera, cioè specie di cop-

pa adoperata per le libazioni e che si dava a Giove come simbolo del culto a lui dovuto; 2° lo scettro della signoria; 3° una piccola vittoria su d'una mano; 4° l'aquila e la folgore ai piedi; 5° la corona d'ulivo selvaggio, detta κότινος, distingueva essenzialmente il Giove Olimpico da quello adorato in Dodona, il quale aveva una corona di quercia.

Questi sono i principali momenti artistici, nei quali Giove è rappresentato solo, nei busti o nelle statue. Nondimeno v'ha dei monumenti, soprattutto pitture, incisioni in pietra, camei e monete, nei quali è rappresentato in gruppo od in unione con altre divinità. Fra le altre rappresentazioni notansi le seguenti: 1° Giove secondo il mito di Creta, che essendo ancor fanciullo era nascosto in una grotta; 2° Giove ancor giovine che insieme ad Ercole, Apollo e Mercurio si apparecchia alla lotta contro i Titani; 3° tal'altra volta è rappresentato su di un carro combattendo coi Giganti, e questo vedesi specialmente in uno dei camei della collezione delle pietre preziose del Museo Nazionale di Napoli. Nei tempi dell'arte macedonica sotto Alessandro il Grande e durante l'Impero Romano, si cominciò a trattare anche qualche altro lato della vita di Giove, come quello dei suoi amori; v'ha quindi dei lavori che rappresentano le sue relazioni amorose con Io sacerdotessa di Giunone, ed altri quelle fra lui ed Europa di Creta dea della notte, ovvero con Antiope in forma di Satiro, con Giunone, Minerva e talvolta anche colle stesse Muse dell'Elicona.

II. Giunone è la dea regina del cielo, donde è venuto il nome greco Ἥρα, che accenna al suo splendore. Essa è una delle figlie di Kronos, sorella ad un tempo e moglie di Giove e rappresenta la parte femminile del cielo, l'elemento produttivo e fruttificante del medesimo, cioè l'atmosfera, l'aria che vivifica la natura. Il concetto fondamentale della essenza di Giunone è il matrimonio: nelle favole infatti è concepita come sposa e moglie, come protettrice e dea della vita coniugale e finalmente anche come separata dal marito. Avvenne quindi che come moglie e regina degli dei si ebbe dai poeti un carattere fiero, severo, renitente, dignitoso, carattere che poi mano mano si

trasfuse nell'arte. Quanto agli attributi che si solevano dare a questa dea il principale era il velo, che, come è noto, le donne di Grecia usavano quando si promettevano ad un uomo ed era indizio che si separavano dagli altri e dal resto della vita per dedicarsi tutte al marito. Nelle antichissime statue di legno, secondo la descrizione che se ne ha dagli autori antichi, questo velo era molto ampio e largo in guisa che copriva tutta la figura. Fidia, che nelle rappresentazioni di tutte le divinità ha la tendenza speciale di infondere nelle sue statue un carattere nobile, dignitoso, grave e superiore all'umano, non abbandonò questo attributo del velo e lo fece molto largo, come si vede nella Giunone che egli ritrasse nel fregio del Partenone. Il secondo attributo è il disco sul capo: e qui bisogna notare che un mezzo efficace per fare la distinzione della maggiore o minore antichità delle statue della Giunone è appunto questo del disco. Infatti negli idoli più antichi esso è più circolare e piglia il nome di πόλος; nei tempi posteriori poi è circolare soltanto nel mezzo ed allora è detto στεφάνη.

Come Fidia creò il tipo di Giove e di Minerva così il famoso Policleto con una statua colossale creò quella della Giunone. In essa il disco prese una forma di corona e perciò fu detta στέφανος. La Giunone aveva inoltre in una mano il frutto di melagrana e nell'altra uno scettro con un cuculo in cima, e probabilmente sia l'uno che l'altro erano simboli indicanti la fertilità. Il volto nel tipo di Policleto mostra sempre un fiorire ed una bellezza quasi matura, non troppo gentile, delicata e graziosa come in una vergine donzella od in un'altra qualsiasi divinità femminile. Esso è delicato, dolcemente rotondo, senza troppa pinguedine ed imponente rispetto senza asprezza. La fronte è circondata da capelli che scendono in giù obliquamente e formano quasi un triangolo; gli occhi poi sono grandi, tondi, aperti e sempre collo sguardo rivolto in viso; la statura è fiorente e piena, quale si conviene ad una matrona. La Giunone veste per lo più una tunica che lascia nudi soltanto il collo e le braccia ed un ἱμάτιον che è posto alla metà della figura. Nell'arte dei tempi posteriori il velo o è posto solo dietro il capo, o scompa-

risce affatto. In Italia la Giunone è molto comune ed al tempo dell' Impero Romano avvenne spesse volte che sotto la forma di tal dea si rappresentò il genio di qualche donna di grande importanza.

Si osservi però che quanto noi diciamo intorno al tipo, ai caratteri, agli attributi delle divinità è sempre qualche cosa di generale, è soltanto un criterio, un risultato della mitologia artistica in genere. Che se per poco volessimo conoscere tipi, forme, caratteri ed attributi, quanti ciascuna divinità n' ha per sè, farebbe d'uopo di uno studio a parte e ben lungo. Noi non facciamo che ricavare alcuni principii dall'osservazione sopra poche statue principali. Con ciò non si deve intendere che ogni statua, di Giove ad esempio o di Giunone, debba avere assolutamente quegli attributi, quei caratteri, quelle relazioni. Così viceversa, quando in qualche statua dei tempi posteriori dell'arte si vedono accumulati più attributi, caratteri e relazioni, non perciò bisogna credere che essa sia la più perfetta rappresentazione della divinità che le possiede. Anzi qualche volta è tale il difetto di cosiffatte qualità, che riesce anche molto difficile la interpetrazione dei simulacri.

III. Nettuno, Ποσειδῶν, in origine fu concepito come la divinità dell'acqua o dell'elemento fluido in genere ed in ispecie del mare, e quindi come un principio maschio produttivo, inerente a questo elemento. Ciò si vede dal suo nome greco, che ha la radice comune colle parole πότος, ποτίζω, ποταμός il bere, il fiume; di qui la sua natura di forza inerente al liquido e di qui anche la sua qualità di dio delle fonti e dei fiumi. E quel simbolo del cavallo che sempre lo accompagna viene anche da questo, perchè questo animale è concepito come in relazione alle acque e nei monumenti antichi della Grecia e nella mitologia è rappresentato presso alle fonti. Questo concetto primitivo di Nettuno però, benchè non manchi di qualche rappresentazione artistica, pure non fu la base del tipo e delle forme che nell' arte si ebbe tale divinità. Queste si svolsero piuttosto sul concetto di Nettuno come dio del mare; come tale, benchè egli sia potente, pure non ha la maestà di Giove; invece nel

moto del corpo e dell'anima ha qualche cosa di violento e di rozzo. L'arte benchè si sia ingegnata di mitigare questo carattere descritto dai poeti, pure non ha fatto a meno di dargli forme più angolose, minore chiarezza e quiete nei tratti del volto, i capelli per lo più disordinati ed arruffati ed in un corpo più svelto una muscolatura più grossolana di quella di Giove. Questa divinità però ha subìte molte modificazioni nel carattere. I momenti, le posizioni o le forme sue principali, oltre le stanti e le sedenti, sono queste : 1° Nettuno nudo che si avanza con forza su per le acque vibrando il tridente, come il Dio che scuote la terra; 2° Nettuno vestito, dolcemente ma insieme velocemente strisciando sopra le acque, cioè come pacifico signore del regno delle onde; 3° Nettuno nudo colla gamba destra poggiante sopra una roccia, una prora od un delfino, cioè come guerriero e signore dei vinti suoi nemici; 4° Nettuno vestito a metà con minore elevazione del piede, un poco poggiantesi sulla schiena, molto dignitoso, cioè come il dio dominatore, detto perciò ἀσφάλιος. In composizione, come nei bassirilievi, nei gruppi e nei dipinti, Nettuno comparisce assieme alla fantastica e numerosa schiera degli esseri abitanti delle acque, suoi dipendenti. In gruppo si vede spesso unito alla sua graziosa amante Amimone figlia di Danao, ed un coro di persone fantastiche. Talvolta apparisce in lotta col gigante Efialte ed allora mostra la sua forza, armato di un tridente.

Ordinariamente gli attributi di Nettuno sono: il tridente, il cavallo, il delfino o tonno. Spesse volte si vede sul toro, sul cavallo terrestre e sul marino. È singolare questo, che, a differenza delle altre divinità, esso è stato pochissimo trattato nell' arte greca; e difatti i monumenti statuarii conservatici sono ben pochi e d' una importanza non troppo grande. Gli antichi scrittori della storia dell' arte nell' enumerazione di molti e importanti lavori non ci parlano di grandi monumenti che rappresentino Nettuno; egli invece ricorre spessissimo effigiato sugli antichi camei e sulle monete di Corinto, di Bisanzio e di Posidonia. Le ragioni di questo fatto s' hanno a trovare e nell' indole stessa di Nettuno e nelle sue relazioni colle altre divinità.

IV. Cerere, Δημήτηρ, è la madre terra, la natura nutriente come una madre. Carattere principale del suo culto e del suo mito è, che essa è concepita sempre in relazione con una fanciulla, che ella cerca e ritrova, donde viene lo sviluppo del lato materno con tutti i suoi sentimenti ed affetti, che sono gli argomenti principali delle sue rappresentazioni artistiche. Questa fanciulla è Persefone sua figlia, rapita prima da Plutone e liberata poi dalla madre. L'arte antichissima rappresentò Cerere nelle sue relazioni naturali in una maniera assai semplice. Le sue immagini furono molto singolari, come, per esempio, la Cerere nera di Figalia, opera del greco artista Onata, che fu uno degli scultori predecessori di Fidia; aveva la testa di cavallo, era molto corta ed aveva in una mano un delfino ed in un' altra una colomba. Anzi nelle tradizioni antichissime si conserva il racconto di questo fatto, importante per la storia dell' arte. Esisteva anticamente in Figalia un idolo della dea Cerere, ed era talmente mostruoso, che dallo Stato medesimo fu chiamato Onata perchè ne facesse uno simile, ma con qualche modificazione. Egli, come abbiamo accennato, apparteneva ad una scuola, che già preparava i progressi fatti fare all'arte da Fidia; nè egli poteva, come si era fatto prima, prediligere lo stile puramente arcaico. Pure non potendo contrastare alla prepotenza dei sacerdoti del tempio, i quali volevano la Cerere come l' idolo antichissimo, finse di aver avuta una visione, in cui questa dea l'aveva pregato che dovendo rifare la sua statua, non la facesse brutta come l'antica, ma l'abbellisse molto dippiù, e glie ne dettò il modo. I sacerdoti si accontentarono facilmente e così Onata non ebbe a fare una statua mostruosa. È importante questo aneddoto, perchè esso ci rivela una verità di non poco momento che cioè ai tempi di poco anteriori a Fidia il sacerdozio aveva un grande influsso sugli artisti, perchè teneva molto al tipo arcaico od antichissimo delle divinità.

Ad ogni modo il vero tipo di Cerere fu formato dalla scuola attica e principalmente da Prassitele. In questo tipo la Cerere apparisce più matronale della Giunone: la persona è più larga e piena, l' espressione del volto più delicata e dolce della Giuno-

ne. Ha sempre l'abito intiero e talvolta l'ἱμάτιον le ricopre anche il capo. I suoi attributi principali poi sono: una corona di spighe, il papavero, un fascetto di spighe nelle mani, una fiaccola ed una cestina di frutta. Talvolta Cerere sta sola e talaltra con Persefone, per lo più in atto di camminare. Nei sarcofagi dell'antichità è molto comune la rappresentazione di Cerere come dea offesa ed adirata, la quale insiegue il rapitore della figlia con una fiaccola in mano, coll'abito svolazzante e condotta su di un carro tirato raramente da cavalli e più sovente da due dragoni. Come nel mito, così anche nell'arte Cerere apparisce spesso rappresentata in azione completa, cioè nel momento del ratto di Persefone e nella liberazione di essa per opera di lei. Era molto rara la rappresentazione di Cerere come nutrice di Bacco; invece più spesso si vede che invia Triptolemo, eroe che rappresenta il triplice-aratro.

LEZIONE TRENTESIMAPRIMA

CONTINUAZIONE

1.° Apollo — 2.° Diana — 3.° Vulcano — 4.° Minerva

I. Apollo, Ἀπόλλων, è la divinità che più delle altre è stata trattata dall'arte antica, il che è naturale, perchè esso raccoglie in sè tutto lo spirito dell'arte greca. Questa voleva la perfetta compenetrazione delle forme coll'idea artistica, e le forme umane per essere belle volevano essere piuttosto delicate, gentili, armoniche; or nel concetto di Apollo essa trovava il terreno più acconcio per ottenere tale suo scopo. Quindi avvenne che non vi fu sommo o mediocre artista della Grecia, il quale non trattò questa divinità; nè si contentò dello svolgimento dei suoi nuovi e molteplici caratteri, ma volle anche larghe relazioni colle altre divinità e cogli uomini. Apollo adunque è il dio del sole e della luce; però non si confonde col sole come astro, con Ἥλιος, che ha il suo movimento ed un influsso speciale sulla terra; ma è invece il sole come forza della natura, come forza che distrugge ogni male. Quindi più propriamente è il dio del bene, della salute, della prosperità e dell'ordine, in opposizione ad uno spirito maligno e distruttore, che sta nella natura, cioè lo spirito del male. Di qui siegue uno dei momenti o posizioni di questa divinità, che è quella d'essere rappresentata in lotta con tale spirito malefico. Il mito di Apollo è singolare anche per questo, che egli cronologicamente prima degli altri numi si ebbe dai Greci il concetto od una tendenza etico-politica. I Greci difatti lo immaginarono come una potenza, che an-

nienta il superbo e distrugge il cattivo, protegge il buono e solleva il debole, e colla musica apporta all'anima umana la dolcezza, il conforto, la pace contro i mali.

Negli antichissimi tempi Apollo era rappresentato da un pilastro conico, collocato nelle strade per indicare la sua natura protettrice e guidatrice, ed è perciò detto Apollo ἀγυιεύς. Se a questo pilastro s'aggiungeva una certa armatura, allora si accennava in lui al dio punitore e vendicatore, come si vede negli antichi idoli e nel famoso Apollo di Amicla, ed indossava il chitone. Prima di Fidia, e propriamente con Onata, esso fu rappresentato con forme più virili e più maschie, che non ebbe in seguito; aveva quindi le membra più forti, le spalle larghe, il volto corto e tondo, l'espressione grave e seria, i capelli spessi e molto corti. Si vedeva nudo o quasi nudo, come si osserva di frequente nelle statue, nei dipinti, nei vasi e sulle monete. Aveva in capo la corona di lauro, i capelli divisi sulla fronte, spesso scendenti sulle spalle e talvolta legati indietro in un nodo. Se si vuole avere una idea dell' Apollo di questo tipo arcaico si osservi nella sala dei bronzi del Museo Nazionale di Napoli la statua dell'Apollo Citaredo, scoperta di recente in Pompei. L'Apollo di questo tipo è un lavoro comune ai tempi di Onata e degli ultimi tempi della Repubblica Romana, in cui si imitò l'arcaismo.

La nuova scuola attica ringiovanì ed abbellì queste forme; allora egli ebbe la statura ed il corpo più svelto, il viso più ovale, l'espressione più vivace, i capelli legati sulla fronte in una specie di ciuffo, che si elevava e che dicevasi χρωβύλος. Molte volte poi i capelli erano lunghi, scendevano sulle spalle inanellandosi ed erano sul capo raccolti e rattenuti da una tenia. Nel volto scorgevasi un sentimento nobile, elevato, alquanto fiero ed orgoglioso. Le forme del corpo in generale erano svelte, le anche molto larghe ed alquanto alte, le cosce e le gambe lunghe, i muscoli non molto pronunziati; insomma l' Apollo nella scuola attica nuova acquistò una forma media tra quella ginnastica di Mercurio e quella molle e rilasciata di Bacco. Le rappresentazioni artistiche dell' Apollo sono moltissime e sva-

riate; nondimeno senza volerle determinare secondo l'ordine cronologico, la qual cosa è possibile, ma assai lunga, le determineremo in un modo generale. Si hanno quindi a notare queste rappresentazioni: 1° L'Apollo dagli archeologi detto καλλίνικος, che non è ancora perfettamente racquetato dall'ira e dalla fierezza dell'animo per la lotta sostenuta contro i suoi nemici, Pitone e Tizio dai quali, poichè li ha vinti, disdegnoso si diparte; 2° Apollo che col braccio destro sul capo e colla faretra chiusa per terra si riposa dalle fatiche durate nella succennata lotta. Questa rappresentazione si vede nel famoso Apollo del Belvedere in Vaticano il quale si riposa col braccio sul capo; 3° Apollo in atto di suonare la chitarra o la cetra, vestito con una clamide e per lo più sedente; questo tipo si può anche vedere nell'Apollo colossale di marmo a diversi colori che è nel mezzo di una delle sale del Museo Nazionale. 4° In un altra rappresentazione, detta di Apollo Pizio, apparisce la *stola pitia* che lo rappresenta in una espressione solenne di festa e di musica: in questo tipo le forme sono delicate e gentili, o quasi femminee in guisa che spesso confondono Apollo con le Muse. Fu poi con Scopa, che si ebbe un nuovo tipo di Apollo. Egli volle raccogliere nelle rappresentazioni di questo dio tutto quello che si era fatto innanzi di lui, la forza per ottenere la più difficile espressione dei movimenti interni. Scopa pel primo animò la statua d'Apollo con un certo entusiasmo che si rivela nella espressione del volto e per conseguenza in un movimento del corpo che è simile a quello della danza. Nei gruppi, nei bassirilievi e specialmente nei dipinti si vede talvolta: 1° Apollo sopra un carro tirato da cigni che lo trasportano verso Delfi o Delo e si veggono le Epifanie di questa divinità che sono moltissime; 2° Apollo che lotta con Pitone pel suo famoso tripode; 3° Apollo che lotta con Ercole; 4° Apollo con Diana che fulminano i Niobidi; 5° Apollo che lotta con Marsia il quale suona il flauto fenicio, mentre egli usa della cetra greca, allegoria della scommessa tra la musica greca e la fenicia. 6° Finalmente spesso Apollo è insieme alla madre Latona ed alla sorella Diana; ovvero attende alle scene di espiazione; allora non gli manca il

lauro, apparisce molto dignitoso all'aspetto ed ha la parte superiore del corpo nuda e la inferiore coperta da un ἱμάτιον.

II. Diana, Ἄρτεμις, è un nome generale per indicare le diverse manifestazioni della dea della luna; essa è quindi figlia di Latona e sorella di Apollo come dio del sole. La sua natura ha due lati distinti, come quella di Apollo; o indica una divinità attiva, lottante, vincitrice specialmente nella caccia, ovvero una divinità che diffonda sul mondo e sulla natura quella luce che dà vita e conforto. Nelle rappresentazioni artistiche di lei prevale il concetto della forza giovanile e della freschezza della vita; anzi essa, come si osserva anche nelle altre divinità, quanto più progredisce l'arte, tanto più diventa giovane, fresca e graziosa. Diana ha conservato in tutte le epoche dell'arte questo carattere della giovanezza e della grazia. Ciò che distingue la Diana quale era rappresentata dall'arte antichissima da quella dell'arte posteriore, sta principalmente in due circostanze: la prima che negli antichissimi idoli essa comparisce sempre tutta vestita colla stola, e con molta ricercatezza nelle pieghe e nell'andamento degli abiti; la seconda che essa aveva una specialità nelle forme e nello stile che non distruggeva la sua giovinezza e freschezza, ma la rendeva meno attraente e bella. Noi vedremo in prosieguo in che consiste lo stile arcaico e qual'era il carattere o tipo che in esso pigliava il corpo umano e precisamente il volto; nondimeno anche in questa rappresentazione, in cui Diana è intieramente vestita, l'arte tende a mostrare anche di sotto alla veste le forme piene, pure e fiorenti della giovinezza. Non bisogna però nascondere questo, che nell'arte antica, sia per la minore perfezione tecnica, come per una certa tendenza a dar troppa dignità e severità agli dei, la Diana in tutte le forme ed i movimenti del corpo mostra una certa rigidezza che non ha nell'arte posteriore. Questo fatto però deve considerarsi soltanto come un effetto o manifestazione dello stile arcaico, non già come un modo diverso di concepire questa divinità, la quale fu sempre giovane e fresca, come nei tempi posteriori la concepì la scuola attica.

Infatti quando Scopa, Prassitele, Timoteo ed altri artisti perfezionarono il suo tipo, Diana, come Apollo, divenne svelta e leggiera di piede; ebbe il petto e le anche poco sviluppate. Il volto in generale è quello di Apollo, ma più grazioso e rotondo. I capelli per lo più sono legati sulla fronte in una specie di κόρυμβος come è nell'Apollo del Belvedere, cioè legati in forma d'arco e dopo la legatura aperti e rivolti in guisa d'una mezza luna; ovvero erano legati dietro al capo in una specie di ciuffo. L'abito della Diana è un chitone dorico, che secondo il diverso momento artistico è accorciato o lungo; le scarpe per lo più sono quelle usate in Creta.

La rappresentazione più generale di Diana è nell'attività della caccia. In questo momento artistico l'arte ha trattato con maggiore successo e bellezza questa divinità e quindi l'ha denominata ἀγροτέρα, cacciatrice. Essa stessa poi può essere rappresentata in varii momenti, fra i quali si notano principalmente questi: 1° Diana nell'atto di pigliare la freccia dalla faretra per tirarla col-l'arco, ed in questo momento è la celebre statua di *Versailles;* 2° Diana nell'atto di tirare la freccia, nel qual momento abbiamo diverse opere antiche, tra cui molti bassirilievi ed anche un busto di bronzo nel nostro Museo Nazionale; 3° Diana nell'atto di riposarsi mentre con una mano chiude la faretra perchè la caccia è finita. 4° In alcuni bassirilievi ella apparisce come una divinità che spande la luce ed infonde la vita agli esseri, porta nelle mani una o due fiaccole accese ed ha l'arco e la faretra chiusa pendenti dalle spalle. 5° Qualche volta come amatrice e protettrice della selvaggina porta seco una cervia; ed in una gemma che conservasi dall'antichità si vede la sua corona formata da caprioli attorniati ed attaccati insieme. Come protettrice del santuario di Efeso fondato dalle Amazzoni, Diana, come si vede in molti vasi, apparisce in un costume asiatico da Amazzone. In composizione la si vede con Apollo e Latona e talvolta anche su d'un carro combattendo con i giganti.

III. Vulcano, Ἥφαιστος, è il dio del fuoco, considerato questo come principio elementare della natura, che opera nel centro della terra e nell'acqua ed alimenta da sè stesso la sua vita. E

siccome per tutti gli antichi e pei Greci specialmente il fuoco in generale era qualche cosa che si concepiva come veniente dal cielo, così Vulcano è figlio di Giove e di Giunone. Nella poesia e nell'arte questa divinità, più che Nettuno stesso, non subisce quella continua trasformazione o perfezionamento delle qualità, che si osserva negli altri numi: così essa non ha potuto divenire un vero soggetto d'opera d'arte ed il contenuto d'una creazione, l'espressione d'una idea artistica. Nella poesia, difatti, Vulcano apparisce sempre come un uomo molto forte, pronto, laborioso, un fabbro molto valente e destro che è sempre alla sua fucina e lavora le armi per gli dei e per gli eroi. Nondimeno quest'eroico nume è pieno di simbolica strana; voi lo vedete descritto zoppo, di forme brutte e disaggradevoli, quasi nano di statura; in breve una caricatura.

Ora l'arte, che si giovava molto della poesia, ha tenuta la medesima via nel rappresentare questa divinità; mentre quindi Vulcano nell'arte antichissima era stato un nano, apparisce poi come un giovine robusto e, quando quella va progredendo, come un vecchio. Di rappresentazioni e monumenti di questa divinità non solo non possediamo quasi nulla, ma neppure gli scrittori della storia dell'arte antica ce ne parlano, come fanno delle altre divinità. Vulcano al contrario è un soggetto trattato nelle piccole opere artistiche, come statuette, bassirilievi, gemme, ecc.; e si può riconoscerlo facilmente da questi indizii: dal così detto ἐξωμίς, specie di tunica corta, senza maniche, aperta dal lato destro in guisa che il corpo possa liberamente muoversi, molto comune presso gli antichi artigiani e specialmente i fabbri. Aveva il berretto da marinaio, di figura piuttosto conica e finalmente gli utensili di fabbro gli stavano sempre attorno. Nei dipinti si vedeva per lo più Vulcano che abita e lavora in una fucina, nella quale è spesso visitato da Venere; nei rilievi poi lo si vede in compagnia dei Ciclopi, coi quali lavora armi e catene, come, ad esempio, quelle per Prometeo. Come uomo offeso egli manifesta il suo disonore e perciò sopra parecchi vasi si vede che combatte con Mercurio per la madre Giunone.

IV. Dopo Giove ed Apollo, il mito più ampiamente svolto e

l'argomento trattato con maggiore predilezione dall'arte greca fu quello di Παλλὰς Ἀθήνη, Minerva, l'essenza propria della quale sta nell'essere essa una divinità generale del cielo e dell'etere, concepita come una vergine, la quale in questo mondo ora sparge luce e calorico come principii di vita, ora come principii distruttori di esseri nemici a lei. Ai tempi di Omero Minerva si mostra già considerata come l'intelligenza, la ragione, la mente di Giove, come la dea che abbatte, che consiglia, che opera, l'amica dell'uomo che fa il bene. L'arte più antica la rappresentò per lo più come guerriera armata di scudo e di asta; però siccome la natura di lei è doppia, cioè di essere ad un tempo guerriera e consigliera di pace, così all'armatura degli antichi palladii era aggiunta la rocca ed il fuso quali simboli di pace e di domesticità. Progredita vieppiù l'arte nei tempi posteriori, le si osserva nei monumenti un *peplon* molto duro e studiato nelle pieghe; le è sovraimposta una tunica e spesso anche una grande egida che le copre le spalle ed il petto e le serve da scudo. Un tempo gli archeologi credettero che l'egida fosse semplicemente lo scudo e che questo fosse stato essenzialmente l'attributo di Minerva; ma oggidì si è assicurato che essa è quella pelle di capra, che si metteva indosso dagli antichi guerrieri per riposarsi dalle intemperie. In seguito essa fu la stessa pelle accomodata a guisa di corazza, la quale copriva e petto e spalle; vi si sovraimponevano alcune maglie o coverture d'acciaio a forma di squame ed in mezzo, tra il petto e la pancia, era una testa di Gorgone intorniata di serpenti. Nelle antiche figure di Minerva noi troviamo appunto l'egida usata come corazza e talvolta, come è nella Minerva di Ercolano conservata nel nostro Museo Nazionale, l'egida è posta sul braccio sinistro ed allora soltanto fa le veci di scudo. Le anche ed il petto della dea hanno poco del femmineo, esse, come pure le braccia e le reni, sono più virili che nella Diana; il viso è severo. Fidia, come pel Giove, così per la Minerva compì e determinò il tipo ideale.

Nell'opera sua, in cui rappresentò l'Ἀθήνη πρόμαχος, pose come caratteri essenziali di questa dea la gravità, la coscienza

della propria forza, la franchezza e lealtà dello spirito ed una dignità quasi tendente all'orgoglio. E qui è importante osservare che questa statua, fatta per essere collocata nell'Acropoli di Atene ai tempi di Pericle, quando l'Attica s'era elevata come il principale e più forte stato civile della Grecia ed aveva acquistata su di essa una supremazia commerciale militare e morale, doveva servire non come divinità religiosa, ma civile e nazionale, Minerva divenne così il simbolo, l'emblema del nuovo Stato di Attica ed essa soltanto poteva indicare il carattere che a questa si conveniva. La verginità di Minerva non è quella che d'ordinario si osserva nella vita; essa trasparisce da tutte le membra e non è quella che è incompatibile col tempio: essa dinota una superiorità alle delicatezze e debolezze della donna e si conviene benissimo al concetto di sapiente. La sua fronte è aperta, il viso è largo e sottile, il naso fino e lungo; duri sono i tratti della bocca e della gote, onde si dice *torva genis;* il mento è forte e quasi angoloso, gli occhi non sono molto aperti, ma rivolti all'ingiù, i capelli discendono sulle spalle senza molto studio; tutto insomma dinota in lei l'antica rozzezza elevata a grandezza e magnificenza. L'elmo non le manca quasi mai sul capo.

Le modificazioni di questo tipo, che si conservò in tutte le epoche dell'arte dopo Fidia, dipendono da diverse circostanze, ma specialmente dal vestimento. Nelle statue dello stile già sviluppato Minerva ha un ἱμάτιον, che o discende innanzi e copre le parti inferiori del corpo, ovvero pende in guisa che copre il braccio sinistro ed una parte dell'egida. Questa Minerva così rappresentata o ha lo scudo per terra, o ne manca affatto; talvolta poi ha in una mano la Dea Nice, simbolo della *vittoria*, ed essa simboleggia la dea del mondo vittoriosa e signoreggiante. In altre rappresentazioni Minerva ha un chitone, dorico, con orlo, ma senza l'ἱμάτιον, vestimento proprio dei combattenti; ha inoltre lo scudo levato in su, il volto ed in generale tutto il movimento che accennano alla lotta, al combattimento. Nello stato di quiete, sentimento o riflessione Minerva è dea della politica, della pace, dell'ingegno e della

eloquenza: come tale ha in mano una patera ed è detta Παλλάς ἀγοραία. L'arte antica non isdegnò il mito dell'origine di Minerva dal cervello di Giove e tale la si vede in seguito anche nelle opere etrusche. Sulle monete e sulle gemme soltanto Minerva è rappresentata nella lotta coi giganti e sopra un carro, ovvero in contrasto con Nettuno per disputarsi il patronato della città d'Atene.

La scuola attica predilesse molto e cercò di congiungere a Minerva il soggetto della morte della sua nemica Gorgone per le mani di Perseo. Abbiamo a tal riguardo uno dei monumenti più antichi e più pregevoli dell' arte scultoria; in una delle metopi dei tempii di Selinunte è rappresentato Perseo che taglia la testa a Medusa mentre Minerva è presente. Questa dea comparisce anche come consigliatrice in molti lavori ed imprese ed alcune volte come protettrice di certi eroi. Come idolo pel culto Minerva si vede anche con un serpente, ed a custodia del suo santuario con il gufo e col gallo, l'uno indizio della riflessione, l'altro simbolo della vita e dell'attività.

LEZIONE TRENTESIMASECONDA

CONTINUAZIONE

1.° Marte — 2.° Venere — 3.° Mercurio — 4.° Vesta.

I. Marte è una divinità in origine anch'essa naturale; egli rappresenta appunto quell'elemento tempestoso, di disordine, di tenebre che è nella natura e specialmente nel cielo. Perciò è figlio di Giunone, che sempre si litiga cogli altri dei, e perciò si origina dalla Tracia, che essendo il paese del Nord è quindi un luogo, da cui vengono i venti boreali e le tempeste. Marte per conseguenza è il contrapposto di Apollo e spesso lotta anche con Minerva, che è la dea dell'aria pura, dell'etere o dell'elemento buono della natura. Questo fu il concetto primitivo e fondamentale che si ebbe il mito di Marte. In seguito prevalse in lui quello della guerra e quindi divenne il nume delle armi e delle battaglie. Questo concetto fu da principio così fortemente radicato nell'animo del popolo greco, che si svolse anche nei canti guerreschi anteriori alla formazione dell'epopea, ed Omero compì perfettamente il suo svolgimento. Infatti il nome greco Ἄρης, che s'attribuiva a Marte, indica appunto il coraggio nella guerra, l'impeto e la lotta stessa; perciò da lui pigliano il nome tutti i combattenti e le qualità guerresche di alcuni degli stessi dei, donde lo Ζεὺς ἄρειος, *Iupiter bellicosus*, la Giunone e la Minerva ἄρεια ecc.

Marte, come le due altre divinità che abbiamo esaminate, cioè Nettuno e Vulcano, relativamente alle altre non è stato molto trattato dall'arte antica. Forse hanno potuto contribuire a ciò due ragioni: la prima, che nessuno Stato o città della Grecia

ebbe mai Marte a suo dio tutelare, siccome avvenne in Roma. Noi vedremo infatti che l'arte in Grecia si svolge sempre nella cerchia determinata dei varii Stati e delle città e questa cerchia comprende appunto le divinità tutelari. La seconda ragione si è che Marte rappresentando la guerra stessa, naturalmente non poteva far parte di grandi opere artistiche, e nei gruppi poteva entrare come simbolo, ma giammai come parte attiva. La prima ragione poi ha una bella pruova della sua esattezza in ciò, che questo nume essendo tutelare di Roma, fu trattato più ampiamente dall'arte romana o greco-romana. Eccettuate dunque alcune statue di Alcamene e di Scopa, non ve ne ha altre che appartengano alla scultura greca. Al carattere di Marte si attribuiscono le qualità seguenti: una muscolatura forte e solida, una schiena larga, forte e carnosa, i capelli corti, ricciuti e disordinati, gli occhi piuttosto piccoli, il naso più aperto e la fronte meno chiara degli altri dei; insomma egli è più virile di Apollo e Mercurio. Nelle antichissime rappresentazioni italiche ed anche in quelle dell'arte romana posteriore, Marte apparisce colla barba, in guisa che sembra abbia avuto in Italia questo nuovo attributo. Talvolta è nudo, tal'altra porta una clamide che è come il *sagum* dei Romani. Nelle opere dell'arte antica per lo più si vede corazzato; in quelle dell'arte posteriore ha solamente l'elmo. D'ordinario è rappresentato in piedi, ***Mars Gradivus*** o che s'avvanza. L'aquila legionaria poi con altri drappelli dimostrano per lo più il ***Mars Ultor et Stator***, cioè vendicatore e conservatore; le piccole vittorie alate, i trofei ed i rami di olivo dinotano il ***Mars Victor et Pacifer***. Altri simboli od attributi simili e proprii di Marte sono: l'asta, che, meglio d'essere simbolo della lotta e del combattimento, dinota il giudizio criminale o del sangue, e la fiaccola ardente che accennerebbe ad un uso dei guerrieri romani. Sappiamo infatti che gli eserciti solevano essere preceduti da due sacerdoti, i quali portando fiaccole accese nelle mani davano alle prime file il segnale della zuffa. Gli animali che servivano di attributo a questo dio e che corrispondevano alla natura di lui erano il cane e l'avvoltoio, come quelli che sogliono

ricercare nei campi dopo compiute le battaglie. Sui dipinti vasculari predominano le scene guerresche, in cui entrava Marte; ma nella plastica e specialmente nei gruppi apparisce raramente come guerriero. Sulle gemme si vede spesso come uccisore dei giganti, invece nei gruppi di frequente insieme a Venere. Qui dobbiamo dire che oggi la scienza dà per quasi certo che Scopa sia stato l'autore d'una rappresentazione colossale o gruppo che era in Roma, trasportatovi dalla Grecia, in cui Marte era rappresentato in atteggiamento di stanchezza e di riposo dopo la battaglia, mentre un Amore gli è ai piedi e si trastulla colle sue armi. Questo amore teneva il luogo di Venere e rappresentava uno dei lati della medesima, che soleva spesso incontrarsi con Marte; anzi sui dipinti vasculari si veggono spesso Marte e Venere sorpresi da Vulcano, o Marte che difende Giunone contro Vulcano medesimo. In Roma usavasi spesso rappresentare sulle monete e sulle gemme un Imperatore ed una Imperatrice sotto le forme virili di Marte e quelle graziose di Venere.

II. Il mito di Venere è uno di quelli, nei quali meglio si rileva l'influsso orientale sulla mitologia greca. Venere è la dea dell'amore, ma dell'amore nel senso più ampio della parola e della religione, di quello che indica ogni relazione naturale, l'amore che unisce il cielo alla terra; è l'istinto produttivo e creativo nella vita organica ed animale. Di qui la congiunzione del bello e del brutto, del nobile e del turpe; così è che si spiega come il mito di Venere sia stato uno di quelli che più facilmente ha potuto essere obbietto di rappresentazioni nobili e basse, sentimentali e lascive; in esso l'arte ha potuto raggiungere il suo scopo che è il bello, ed ha potuto similmente cadere nel turpe e nel brutto. Dagli studii di mitologia comparata si può conchiudere come probabile, che gli antichissimi Greci, Italici, Germani e Scandinavi abbiano avuta in origine una dea simile alla greca Ἀφροδίτη, e ciò anche prima che questi popoli fossero venuti a contatto coll'Oriente. Nondimeno quali siano state le forme speciali di questa antichissima divinità, noi non possiamo dire, perchè pare che essa sia stata sostituita in Gre-

cia da un'altra, che col nome straniero di Afrodite era adorata presso i popoli semitici e che poi, venuta in Grecia per mezzo dei Fenicii, diede luogo alla nostra Venere. Nelle tradizioni posteriori fu conservata la memoria di questa origine di Venere, in quanto che la si stabilisce proprio nell' isola di Cipro e più specialmente nelle due città di Pafo e di Amatunta, le quali erano d'origine fenicia. Ora appunto in queste due città si conservava un'antichissima tradizione, colla quale s'indicava il rapporto che passava tra la divinità greca 'Αφροδίτη ed il suo culto con quello di *Astarte* di Fenicia, *Mylitta* di Babilonia ed *Alilat* degli Arabi. Di qui si formò nella mitologia dei Greci una duplice tradizione intorno a Venere. La prima è greca ed antichissima, secondo la quale ella è detta figlia di Giove e Dione, e annoverata tra gli dei Olimpici. L'altra è asiatica, e secondo questa nacque dalle parti genitali di Urano. Poichè queste furon cadute nel mare fecero grande schiuma e da questa nacque, donde il nome suo di Afrodite, che significa *nata dalle onde*. Zefiro poi leggermente lambendo le onde del mare la conduce in Cipro; quivi le Grazie l'adorano e di là la menano fra gli altri dei dell' Olimpo. Da questa seconda origine si vede chiaro che l'altra natura propria di Venere fu da principio il mare, l'elemento umido e fluido.

Premesse ora queste poche considerazioni generali, passiamo a vedere come la dea fu trattata dall'arte greca. E qui non istarò a ripetere che le antichissime sue rappresentazioni furono degli idoli informi di diverse maniere; ma più tardi in fondo a queste rozze sue rappresentazioni vi fu un'idea e la Venere fu concepita come la dea che domina, come la signora della natura. Difatti i più antichi idoli di lei, dei quali il dottissimo Gerhard ha fatto pel primo una pregevole raccolta, la rappresentavano in trono con tutti gli attributi relativi alla natura fiorente ed alla felicità. Aveva in capo il modio, una colomba in seno, l'abito era intero ed assettato, aveva la mano destra per lo più sopra il petto e specialmente questo di caratteristico che, sia nell'abito, come nel portamento della persona notavasi uno studio ed una ricercatezza che raggiungeva l' affettazione.

Mano mano poi, per opera non dirò dei filosofi (poichè fu soltanto ai tempi posteriori che essi distinsero la Venere celeste dalla terrestre, la Venere pura dall' impura, distinzione del resto scolastica) ma dei sacerdoti, dei poeti, degli artisti e del popolo si distinse una Venere seria e grave, che aveva più del celeste e dell' ideale, da una Venere più sensibile. La prima fu detta 'Αφροδίτη οὐράνια o *Venus coelestis*, i di cui attributi erano, oltre la colomba, la mela, il fiore, l'uovo; talvolta era anche alata ed aveva il capo raggiante, e più spesso aveva accanto una testuggine e la mano destra rivolta sul petto. Ciò si vede nei piccoli idoli antichissimi. La seconda era nuda o in parte o in tutto, e la ragione di questa nudità è sempre il bagno nelle sue diverse circostanze; ed allora erano suoi attributi il capro, la lepre e lo specchio a cui sempre si rimira; talvolta poi a far le veci di specchio aveva anche lo scudo di Marte. Ora, anche ai tempi di Fidia, l' arte vide e volle rappresentare in Venere le relazioni sessuali, ma le seppe elevare ad un certo ideale e quindi le espresse nella loro bellezza, dignità e santità; difatti quasi a dimostrar questo la Venere di Fidia in Elide aveva il piede destro sulla testuggine. Fu la nuova scuola attica che in seguito sviluppò questo lato sensuale di Venere e volle in lei rappresentare più sensibilmente il concetto della bellezza e della grazia della donna. E come Fidia aveva perfezionato e compiuto il tipo artistico del Giove Olimpico e della Minerva, così quella scuola perfezionò e compì il tipo di Venere, dando a lei le forme più belle e la più simpatica leggiadria della donna. I caratteri d'un tal tipo furono i seguenti: Venere ha le forme speciali della donzella, ma è più donna di Minerva e di Diana; le spalle sono alquanto strette, il petto è verginale, le anche sono piene, i piedi di una tale sveltezza da mostrare che questa divinità è fatta proprio pel movimento svelto e leggiero più che per lo stare. Il volto è grazioso e rotondo; la specialità sua poi è negli occhi che sono languidi, ma di quel languore voluttuoso e seducente; il labbro è sempre sorridente e l'espressione in generale è quella della grazia e della voluttà. I capelli di Venere sono acconciati in diverse fogge, ma per lo più nell'arte più an-

tica ella aveva sul capo un diadema, mentre in quella posteriore aveva un κρωβύλος sulla fronte. Le modificazioni che mano mano si vennero facendo al tipo di Venere non riguardano tanto le forme, quanto le vestimenta. La Venere vestita ha un χιτών molto sottile, anzi tale che lascia trasparire tutte le belle forme del corpo; inoltre ha una tunica che le cade di dietro e spesso è rilevata sul braccio destro. Questa è la *Venus Urania* del tipo antichissimo, che poi si rappresentò in Roma come *Venus Genetrix*, cioè dea del vero amore coniugale.

L'epoca e lo stile di queste opere si distinguono specialmente per le forme più tonde e forti e per le proporzioni più corte. Diverse dalle succennate sono le Veneri che non hanno chitone; esse però nella parte posteriore del corpo hanno un ἱμάτιον e per lo più appoggiano il piede sopra una cosa qualsiasi, come la testuggine o l'elmo di Marte; ed in questo secondo caso la dea rappresenta la eroina; allora ha le forme solide, ma svelte, il petto alquanto angoloso e l'espressione del volto ha qualcosa di fiero ed orgoglioso. Questo tipo di Venere eroina si vede in quella di Milo ed in quella di Capua che è al nostro Museo Nazionale. Questa è la *Venus Victrix* o 'Αφροδίτη νικηφόρος; ha in capo la στεφάνη o corona e talvolta anche le armi in mano, come pure l'elmo di Marte a terra, la feretra e lo scudo in pugno o sotto i piedi e qualche volta la palma eziandio ed il pomo che sono simboli della vittoria. Vi ha delle statue di Venere che sono in giù coperte appena da un lembo di veste; queste hanno forme meno forti, più piene e tonde: tale era una statua di Alessandro Troade. Molta mollezza e fluidità di forme si ammirano poi nella Venere Callipige.

Il tipo e le forme di questa dea raggiunsero l'idealità della bellezza nella Venere tutta nuda. La bellezza e delicatezza delle forme virginee qui si temperano colle linee gravi, severe e forti che sono nella *Venus Victrix*; ed a questo tipo appartengono la *Venere* di Gnido, quella dei Medici, e la Venere Capitolina, delle quali avremo a discorrere nella storia dell'arte. Benchè il bagno sia sempre l'occasione della sua nudità, pure in essa non vi è azione alcuna che compie e perciò la statua rimane assolu-

tamente come simbolo della grazia e della bellezza femminea. Altre statue più o meno simili alle antecedenti rappresentano Venere in varii atteggiamenti, fra i quali sono notevoli questi: o ella è accovacciata nel bagno, o è sul punto di uscirne e d'asciugarsi i capelli, o si mette una scarpa, o si allaccia il famoso cinto, detto *cestus*, o è in simiglianti posizioni che lasciano apparire la nudità di lei. Le posizioni poi in cui Venere più d'ordinario si vede nei gruppi, si possono ridurre a quattro categorie principali e sono le seguenti: 1ª Venere con Amore che svolazza attorno a lei, ovvero ella medesima trasportata da Amorini; 2ª Venere come dea del mare circondata da animali e da esseri marini; tale rappresentazione si vede per lo più sulle gemme; 3ª Venere nelle sue relazioni amorose con Adone; è questo un argomento poco trattato e perciò se ne hanno scarsissimi monumenti nelle gemme e nei dipinti; 4ª Venere nella famosa contesa per il premio della bellezza, secondo il mito troiano, argomento che fu trattato dippiù. Queste scene occorrono spesso nei vasi e nelle gemme, ed in queste ultime la dea apparisce quasi sempre vestita.

III. Mercurio è una delle divinità telluriche, le quali, secondo i Greci, hanno questa proprietà, che dalla profondità della terra mandano fertilità al suolo e producono frutti. La sua natura contiene, secondo la tradizione, le seguenti tre qualità principali: una forza fruttificante, un naturale attivo e laborioso, un carattere svelto, malizioso ed astuto. Come tale egli è molto affine al padre Giove come dio del cielo; egli quindi è concepito come il messaggiero degli dei ed in particolare di Giove, è il mediatore tra il cielo e la terra, l'anello che lega il mondo superiore all'inferiore. Inoltre egli è anche molto affine ad Apollo, anzi gli si contrappone, questi essendo il dio della luce e quegli delle tenebre. Come divinità tellurica, che dà ogni bene e prosperità, Mercurio si trova in sulle vie, nei giardini, nei campi ed è rappresentato antichissimamente sotto le forme di un palo, su cui è una testa fornita di barba ed un φαλλός e talvolta è accompagnato anche da un capro o da un montone. Quindi non è improba-

bile, come credono alcuni archeologi, che da questa antichissima forma di *erma* sia venuto a Mercurio il nome greco di Ἑρμῆς.

Si comprende facilmente che, da questo concetto fondamentale di Mercurio, sia nato poi e siasi svolto un altro più morale, umano e socievole, cioè a dire quello del guadagno, del traffico e del commercio (κερδῷος), di cui Mercurio divenne il dio. Come tale e la poesia e la plastica svolgono il suo tipo ed egli ottiene quindi la forma di un uomo forte e laborioso, colla barba folta e puntuta, coi capelli lunghi, colla clamide rivolta in dietro, avendo un berretto da viaggio detto πέτασος, le ali ai piedi e nelle mani il caduceo. In origine questo era una bacchetta di ulivo, alla cui sommità stava una ghirlanda, ovvero due serpenti in guisa da formare un cerchio. In prosieguo vi si pose un frutto di pino ed i due serpenti furono attorcigliati attorno ad essa, in guisa che in punta venivano a guardarsi l'un l'altro. Il caduceo rappresenta Mercurio come dio della pace e della conciliazione, e l'uso dei due serpenti fu introdotto per effetto di quella favola che narrava, aver Mercurio incontrati per via due serpenti lottanti fra di loro ed averli separati incontanente. Quando l'arte antica diè a Mercurio le forme e gli attributi succennati, volle rappresentarlo o come pastore, o come messo, o come ladro, o come commerciante, ed allora aveva la borsa sulle spalle. Dopo questo secondo concetto ne ebbe anche un terzo: anche sotto forma di erma stava nei ginnasii e perciò era considerato come patrono degli esercizii del corpo. Ed anche qui è facile ritrovare la ragione di questo carattere. Mercurio infatti era colui che dava la vita, la salute e la forza sia agli uomini che alle cose; egli adunque presiedeva a conservarle. Con questo concetto divenne un ἔφηβος, cioè un giovane del ginnasio, il suo tipo fu meglio sviluppato e raggiunse quasi l'ideale. Qui lo si vede col petto largo, colle membra regolari, forti e svelte; i tratti del suo volto manifestano una intelligenza acuta e riflessiva ed anche una certa benevolenza che si rivela pure da una leggiera inclinazione del capo. Le forme del volto non hanno l'orgoglio di quelle di Apollo, sono più larghe

e corte, ma insieme più delicate e graziose. Quì raramente ha il πέτασος ed i capelli sono corti e ricciuti. Le statue che lo rappresentano come patrono dei Ginnasii, lo fanno colla clamide sul braccio sinistro, altre simili poi colla clamide sul braccio destro alquanto elevato, come simbolo della eloquenza. Come messaggiero ora è rappresentato seduto, ora che va, ora che vola e talvolta che si riposa appoggiando un braccio su qualche pilastro; in questo genere di rappresentazioni la borsa non gli manca mai. Il Mercurio sedente in bronzo che è nel nostro Museo Nazionale è un esemplare di questo genere di rappresentazioni. In opere di minore importanza lo si vede anche come pastore e protettore delle greggi, come inventore della lira; talvolta come ladro (κριοφόρος) che ruba e porta via un montone od un capro e tal'altra come conduttore delle anime, ψυχοπομπός. Qualche altra volta finalmente Mercurio è un vittimario.

IV. Della divinità Vesta, Ἑστία, è a dire molto poco perchè di rado si appresenta nelle opere d'arte. Ella è la divinità del fuoco, come simbolo della casa , della famiglia, del centro della vita domestica. Vesta adunque non indica quel fuoco che riscalda, o solo quello che ravviva, purifica e nobilita, ma anche quello che riunisce intorno a sè gli uomini e li fa vivere di una vita contraria alla nomade o disordinata ; essa è quindi il simbolo della vita domestica ed ordinata, in opposizione a quella barbara od incivile. La dissero figlia di Giove e di Rea; il suo culto e le sue manifestazioni artistiche furono semplici. Fu rappresentata ordinariamente come una dea in costume di matrona, tutta vestita, talvolta in piedi o sedente su d'un trono, dalle forme per lo più grandi e larghe e con una espressione grave. Fra gli artisti più celebri dell'antichità non v'ha che uno solo di cui la storia ci afferma abbia fatto una statua di Vesta, e questi fu Scopa, il quale, secondo ci attesta Plinio, la fece *sedentem duas campteras circa eam.* La καμπτήρ, in latino *meta*, è una specie di colonna, od un gruppo di tre colonne, che alla cima terminano in una forma conica, ed era detta così perchè ponevasi nella palestra come punto, al quale i corsieri e gli uomini si fer-

mavano o vi giravano dintorno. Pare adunque che Scopa, avendo rappresentata Vesta in mezzo a due *metae*, abbia avuta l'intenzione di raffigurare il movimento continuo e circolare delle cose umane, in mezzo alle quali Vesta e con essa la famiglia resta immobile. Di questa statua si hanno soltanto imitazioni. Fra gli dei Vesta sta in trono e collo scettro: ed oggi è celebre per tale rappresentazione la Vesta che sta nella Villa Giustiniani in Roma.

LEZIONE TRENTESIMATERZA

BACCO ED IL SUO CICLO.

1.° Bacco ed il suo ciclo. — 2.° I Satiri. — 3.° I Sileni. — 4.° Pane. — Le Ninfe. — 6.° Le Menadi. — 7.° I Centauri. — 8.° Tiasos di Bacco.

I. L'essenza di questa divinità è la natura della terra in generale e propriamente la vegetazione o quell'umore e quella forza, che sta nell'elemento liquido della terra e che si manifesta poi nei boschi e nelle foreste, nelle sorgenti, nei monti e negli alberi fruttiferi. La vite è il simbolo principale di questo nume, appunto perchè essa congiunge gli uomori ed il fuoco, l'umido della terra ed il calore del sole e moralmente indica la mollezza ed il lussn. Bacco poi forma un ciclo di divinità a sè ed è quasi, per dir così, il Giove in mezzo agli dei del suo Olimpo; tutti gli esseri che lo circondano non sono altro che figure rappresentanti la vita naturale ora in forme nobili, ora basse, ma sempre coi suoi influssi sullo spirito umano; essi simboleggiano inoltre le diverse produzioni della natura colle loro qualità. Quanto all'origine del mito di Bacco basti sapere che esso ha del greco e dell'orientale, o frigio. Tutto ciò che in esso si riferisce alla vendemmia ed alle feste relative ad essa è puramente greco; invece tutto ciò che è mistico ed ha relazione col sentimento, colle sofferenze e coi mali di Bacco può ritenersi per orientale.

L'arte antica rappresentava Bacco come Mercurio, cioè con un'erma o palo, che aveva una testa barbuta ed il φαλλὸς, la quale somiglianza è cagione di moltissimi errori nella interpretazione di alcuni monumenti. Talvolta il nume era rappresentato come

un pilastro, su cui ponevasi una maschera: solevasi spesse volte mettere la maschera su d'un tronco nodoso di vite o di fico di cui essa stessa era formata. Qualunque sia stata la rappresentazione, queste immagini erano sempre dipinte a varii colori od intieramente vestite, distinguendosi sopratutto il colore della maschera che era d'un rosso molto carico e risplendente. Da questa prima ed antichissima forma si sviluppò una meno simbolica e meno imperfetta, per la quale Bacco appariva in forma più maestosa, coi capelli abbondanti e largamente inanellati, sostenuti dalla μίτρα, che era l'unione di due nastri con un nodo nel mezzo, colla barba lunga, coi tratti del viso chiari e fiorenti e con vestimenti quasi donneschi. Con ciò, come si vede, siamo ancora ai tempi dello stile arcaico. Fidia non isvolse perfettamente il tipo e le forme artistiche del Bacco: quando parleremo di lui nella storia dell'arte ne vedremo la ragione. Fu invece Prassitele che ne perfezionò l'ideale.

Egli ci rappresenta Bacco nell'età di ἔφηβος, cioè in tutta la freschezza e la robustezza di un giovine: le forme del corpo sono piuttosto molli e la musculatura, che è alquanto leggiera, non trasparisce disotto alle medesime. Ha il corpo quasi come quello di una donna o di Apollo, quale era rappresentato dalla nuova scuola attica. Nel suo volto si vede una certa ebbrezza, una gioia smisurata, quantunque almeno nelle statue dei grandi artisti, accanto ad essa si vegga una certa passione od un sentimento, che contrasta colla posizione allegra in cui è rappresentato tutto il corpo. Questa è l'indole di Bacco, ed è in essa che l'arte mostra qualche cosa di superiore all'umano a somiglianza di Giove e di Apollo. Sulla fronte ha talvolta la mitra e sul capo una corona di pampiui o di edera; i suoi capelli sono inanellati e discendono mollemente sulle spalle; di ordinario è nudo e talvolta ha intorno alle spalle una pelle di capriolo, detta νεβρίς, ed i piedi sempre calzati con belli ed alti cuturni. Per vestimento ha talvolta un ἱμάτιον che discende fino ai lombi, e tal'altra è vestito tutto da donna. Le situazioni sono per lo più sempre le medesime, cioè comode, sdraiate e raramente sta seduto sul trono. Nelle gemme e nei dipinti suole prevalere il mo-

mento della ubbriachezza, del camminare vacillando ed in questa situazione suole essere sempre poggiato sopra animali o accompagnato da un Satiro. L'arte trattò molto dei lati della vita di questa divinità, come la sua doppia nascita da Semele e da Giove, la scena di Mercurio che raccoglie il fanciullo e lo porta alla madre terra, ove le Ninfe ed i Satiri se lo ricevono e lo educano. In qualche altra scena Bacco è nel mezzo del θίασος o coro bacchico: trova la sua amante Arianna e con lei se ne va nell'Olimpo ove si addormentano. È pure comune quella scena quando il dio consegna alle Menadi, perchè li puniscano, i nemici del suo culto, cioè Penteo, Licurgo ed i Tirreni, coi quali è rappresentato anche in combattimento. Si noti bene che tutte queste scene della vita di Bacco sono eseguite sui dipinti, sulle incisioni e sulle piccole pietre o gemme: nella scultura però il nume è rappresentato per lo più sempre solo.

II. Volendo parlare di tutto quello che riguarda il ciclo di Bacco, conviene intrattenersi anche di quegli esseri che lo accompagnano ed sprimono come simboli la natura di tale divinità. Tali sono i Satiri ed i Sileni. Il Satiro personifica la vita naturale o la vita dell'uomo tutta materiale e sensuale. Esso quindi ha da una parte forme umane, come il corpo che è senza grazia, rozzo e forte, e dall'altra forme animalesche, come il naso piatto o schiacciato, le orecchie puntute come quelle delle capre, delle ghiandole pendenti sotto il collo simili a quelle del detto animale, i capelli setolosi ed una piccola coda. Questa però che è forma pura dei Satiri non esclude per nulla un'altra più nobile e più svelta, in cui l'elemento umano prevale sull'animale, talchè questo si riconosce soltanto dalle ghiandole, dalle orecchie, o da piccole cornette che spuntano con molta grazia di sotto ai capelli, e questo tipo grazioso non alterava di molto la bellezza delle forme umane. Le diverse specie o classi dei Satiri erano le segnenti: 1ª Suonatori di flauto, graziosi nelle forme e senza molta rozzezza; 2ª Satiri rozzi e brutti che scherzano goffamente e son detti i Cimbalisti; 3ª Satiri selvaggi, entusiasti, ebbri e spesso osceni; 4ª Satiri svelti, forti e cacciatori; 5ª Satiri ubbriachi; 6ª Baccanti; 7ª Satiri che lavorano il vino; 8ª Satiri che

mangiano e bevono; 9ª Satiri selvaggi che perseguitano i Tirreni, e così via via. Nell'arti le rappresentazioni dei Satiri avevano d'ordinario un carattere determinato, si raffiguravano cioè come figure di spavento e come rapitori delle ninfe.

III. Il Sileno è il più antico ed il più vecchio tra i Satiri ed è quindi barbato per eccellenza. È parso a qualunque che tra Sileni e Satiri non passi alcuna differenza e specialmente nelle opere d'arte si è creduto che una sia la rappresentazione e per gli uni e per gli altri. Nondimeno v'ha fra di loro una grande diversità nell'origine del carattere speciale di essi. Infatti il Sileno, sia come elemento della natura, che come uomo, occorre nel culto frigio di Bacco; egli è quindi in questa religione un demone che presiede all'acqua scorrente, all'acqua che nutrisce e fruttifica i campi e per questo è sempre rappresentato presso alle fonti. Inoltre il Sileno del mito asiatico non solo abita i monti e le foreste ed ha una natura lasciva, ma ha anche un lato nobile, qual'è l'entusiasmo musicale. Or bene tutto questo non si vede nel Satiro, il quale resta solo un rozzo abitatore di monti e di foreste. Bisogna però confessare che questa differenza in Grecia andò dileguandosi a poco a poco, e se rimase fra questi due esseri una distinzione fu piuttosto esterna, di forma, anzichè nella loro essenza.

Nell'arte adunque per Sileno s'intende sempre una figura di Satiro, accanto a cui in una situazione qualunque si trova sempre un'otre di vino; ed inoltre l'uno si distingue dall'altro perchè essendo il primo sempre ubbriaco, l'arte gli dà per sostegno un asino o alcuni piccoli Satiri, che se lo poggiano sulle loro braccia o sulle spalle. S'intende per sè il significato di quest'asino: esso non indica soltanto la scurrilità, il ridicolo, le lascivie medesime a cui s'abbandonavano i Satiri, ma, se si ammette l'origine o almeno l'influsso orientale sul mito di Bacco, l'asino del ciclo bacchico significherebbe quello che significa nelle poesie orientali, cioè lo spirito della profezia. Così si viene ad una terza distinzione tra il Sileno ed il Satiro, in quanto che l'artista vede in quello espressa profondamente qualche idea che non è in questi ultimi. Il Sileno infatti è il

simbolo d'una profonda sapienza, è il simbolo dello scettico. Egli sa molto, conosce le cose umane, ma le disprezza e ridesi quasi dello stesso sapere; ma più d'ogni altra cosa egli mette in ridicolo il grande arrovellarsi degli uomini per ginngere a sapere qualche cosa o del male o del bene. Ed è per tutti questi concetti che l'arte rappresenta il Sileno in forme più nobili e più maestose del Satiro.

IV. Il Dio Pane, a differenza di Bacco stesso, è una divinità tutta greca ed è propriamente il figlio o lo spirito delle alpi, o il dio dei monti. E siccome il suo mito fu sviluppato massimamente nell'Arcadia, così si può dire che egli sia il nume dei monti di questa regione, quantunque diventi un nume generale della Grecia, perchè era adorato su tutti i più grandi monti. In uno degli inni Omerici ci si dà la origine del dio Pane e si dice che Mercurio pascendo il gregge del re Driope si innammorò della figlia di costui e ne ebbe un figliuolo che fu detto Πάν, da πάω o πάων, che significa il pascolante o colui che conduce la gregge. Quindi Mercurio lo condusse seco nell'Olimpo e lo presentò a tutti gli altri dei e precisamente a Bacco, di cui divenne uno dei più fidi seguaci. Le forme di questo dio, sia che si trovino descritte nei poeti, sia che si veggano nelle opere di arte, più o meno sono sempre le medesime, vale a dire parte umane e parte brutali. Egli è rappresentato come un bello e grazioso giovine, ha però le corna, i piedi di capra, il naso schiacciato e la barba lunga. Non è a negare che questa sia la forma antichissima di tale divinità e perciò la meno bella; accanto ad essa però ne sorse più tardi una più umana, sicchè egli si distingue dagli altri dei secondarii più o meno simili non pure dal suo concetto e dal suo carattere, ma eziandio dai seguenti attributi o distintivi. Egli ha dunque la *syrinx* detta anche *fistola*, che è quello strumento fatto d'una serie di fischietti uniti assieme in forma di triangolo; ha inoltre una mazza da pastore, i capelli arruffati ed una verga di pino nelle mani. In generale Pane è rappresentato come un giovine e specialmente come un danzatore allegro, vivace e spensierato. La sua allegria ha un'aria sempre burlesca, in guisa che fa da

buffone del ciclo di Bacco, da amante per uso, ma impetuoso e furioso verso le Ninfe e talvolta anche come maestro di Bacco nell'arte di suonare quello strumento. In tutte queste rappresentazioni però si vede in lui mista alla bellezza giovanile una certa ruvidezza campestre. Bello è quel gruppo che rappresenta il giovine dio nell'atto di trarre una spina dal piede di un Satiro; eppure non si è potuto determinare ancora di quale artista o di quale scuola classica sia stato questo lavoro. Questo lato fu poi largamente trattato nei dipinti vasculari, nelle piccole gemme e nei piccoli gruppi statuarii. Pane inoltre è rappresentato come demone che incute terrore e spavento, specialmente quando nella solitudine dei monti e delle caverne mette fuori un grido che fa rintruonare tutta la natura dattorno. Come tale egli simboleggia pure il domatore dei suoi nemici. Queste però, come altre piccole rappresentazioni, non appariscono punto nell'arte.

V. Le Ninfe vanno annoverate fra quegli esseri, che fanno parte del Thiasos di Bacco. Ninfa, in greco νύμφα, vuol dire *giovinetta* ed è un essere che si trova in qualunque mitologia. In generale essa è uno spirito od una divinità che presiede e sta nei ruscelli, nelle fonti, nelle foreste e sui monti. Il loro elemento è sempre la natura solitaria, elevata, tranquilla, romantica; esse quindi abitano le grotte e le valli quando sono vicine alle fonti; in esse filano o tessono, si bagnano e cantano, ballano e seguono Diana alla caccia, fanno all'amore con Apollo, Mercurio e cogli stessi Satiri; sono infine in un continuo movimento amoroso. La loro speciale tendenza è sempre quella di legare a sè gli eroi ed i giovani; spesso li rapiscono, come si può ricordare anche nella favola di Ulisse. Le Ninfe hanno inoltre il potere di entusiasmare gli uomini colla loro arte ed armonia e da questo entusiasmo per le loro virtù sorge spesso in quelli lo spirito della profezia. Infatti tutte le Sibille dell'antichità stanno sempre nelle grotte, sempre vicino alle fonti e presso alle Ninfe colle quali hanno comune anche la profezia.

Le Ninfe possono dividersi in due classi principali: la prima di quelle delle fonti, dei fiumi e dei ruscelli e sono dette *Naia-*

di; la seconda di quelle delle selve e dei monti e sono dette *Orcadi* o *Driadi.* Le Ninfe della prima classe formavano sempre il corteo di Giove, di Nettuno, di Bacco, di Venere, di Cerere e di Persefone e, poichè accanto al concetto fisico e naturale sta sempre un concetto morale, così esse sono le divinità che presiodono al matrimonio e rappresentano la vaghezza, le delizie, la gioia della vita coniugale. Le Ninfe della seconda classe appartengono più al suolo e vivono d'una vita più terrestre: accompagnano Apollo e Mercurio, danzano coi Satiri e con Pane ed ora sono rappresentate come cacciatrici, ora come pastorelle. Le forme del loro corpo, come si può facilmente immaginare, sono quelle di giovani donzelle fresche, vezzose, belle, adorne di fiori primaverili e di corone; la danza, il bagno, l'intrecciare i fiori ed intesserne ghirlande sono le loro ordinarie occupazioni. Le *Najadi* poi si distinguono per lo più dalla posizione in cui sono poste dagli artisti, alcune rappresentandosi nell'atteggiamento d'attingere l'acqua e perciò tengono stretta al petto una conchiglia; le *Orcadi* sono per lo più sedenti sopra una roccia.

VI. Le *Menadi* sono nè più nè meno che le *Baccanti*, le quali appariscono principalmente nelle feste notturne date in onore di Bacco, per le quali esse sono entusiastiche e fanatiche. Hanno per lo più nelle mani un tirso ovvero una fiaccola; hanno inoltre i capelli intrecciati a serpenti, gli abiti sconvolti e svolazzanti, un timpano in mano, e sono accompagnate sempre da caprioli squarciati vivi od altri animali bacchici. Era molto naturale che questo genere di divinità fosse stato trattato a preferenza da quella scuola greca, la quale dopo Fidia ebbe la tendenza di rappresentare dippiù la veemenza delle passioni, il sentimento sbrigliato, forte ed eccessivo, quello che ebbe a capo Prassitele e sopratutto Scopa. Nei dipinti vasculari, nei quali occorrono specialmente le *Menadi*, non è sempre facile distinguerle dalle personificazioni delle feste bacchiche; perchè i Greci solevano prendere talvolta un soggetto qualunque che avesse avuto relazione col mito di Bacco, ed invece di rappresentare tutta quanta la festa bacchica, vi mettevano le Baccanti a raffigurarla. Soltanto un occhio molto

esperto ed esercitato potrà distinguere se la figura rappresenti una semplice Baccante, o se questa sia una personificazione della musica, della poesia e di tutta quanta la festa bacchica.

VII. I Centauri sono una specie di demoni molto simili sia pel concetto che per le forme ai Satiri, ai Sileni ed allo stesso dio Pane. Essi sono i demoni dei monti e delle selve e perciò si trovano specialmente in Tessaglia sul monte Pelio ed in Arcadia sul monte Foloe. Fra i Centauri primitivi il più celebre ed antico è Chirone figlio di Kronos. V'ha nella mitologia artistica una seria quistione, che si può dire non ancora risoluta, cioè se i Centauri siano l'espressione mitologica di un popolo della Grecia, ovvero una creazione puramente fantastica come tutte le altre divinità. Alcuni hanno detto che essi rappresentino i cacciatori dei bufali, che solevano andare a cavallo a far questa caccia. Altri invece hanno detto che simboleggino il carattere di quegli abitatori del Nord della Grecia, i quali erano valentissimi cavalieri. È questa una quistione che si può fare di ogni divinità, quando essa sia presa come simbolo d'un principio o d'un fatto, d'una persona o d'un popolo, ovvero come indizio d'una età preistorica. Chirone adunque è il Centauro serio, buono, giusto, amico degli dei e degli uomini. Differenti da lui poi tutti gli altri hanno un carattere più brutale e selvaggio, come i Satiri, i Giganti ed i Titani.

Quanto alle loro forme si distinguono nell'arte due periodi di rappresentazioni. Primieramente i Centauri erano rappresentati come uomini nella parte anteriore del corpo, vale a dire sino a tutto il petto o stomaco, a cui s'aggiungeva o cresceva di dietro un corpo di cavallo. Questa forma si vede tra le opere di arte più antiche nell'Arca di Cipselo, o tomba che la si voglia dire. Più tardi però, verso i tempi di Fidia, al petto di cavallo si attaccò una testa di uomo, che aveva le orecchie puntute ed i capelli setolosi, accennando così alla natura dei Satiri. Così si formavano le Centauridi, che non sono molto comuni nell'arte, le quali nella parte uma-

na del corpo rassomigliano più alle Ninfe. Altra volta accennai alla doppia forma dei Centauri e feci vedere così la distinzione tra l'arte orientale e la greca. Nell'orientale il brutale e l'umano si confondono insieme in guisa, che non si possono distinguere; invece nei Centauri l'arte greca progredendo col tempo volle rappresentare simbolicamente le due parti; e siccome l'uomo si distingue dal capo, così fece il solo capo umano ed il resto del corpo di cavallo. Nell'arte figurata, come nei dipinti vasculari e murali, è un soggetto molto trattato dagli artisti la così detta *Centauromachia* degli eroi greci; come pure fanno la battaglia delle Amazzoni cogli stessi eroi, e tanto dell'una quanto dell'altra indubitamente si vede che con simboli si cerca di rappresentare la lotta e la vittoria dell'ellenismo sopra i barbari, dei Greci civilizzati contro i rozzi abitatori del Nord. Nel mito di Bacco i Centauri compariscono come parte del θύασος e specialmente in quanto sono essi che tirano il carro su cui siede il dio. Oltre a ciò essi si vedono andare a caccia dei tori; e nell'arte posteriore si veggono eziandio baloccarsi coi Satiri e colle Ninfe. Un'ultima rappresentazione dei Centauri si aveva anche nella *Centauromachia* di sopra nominata, ed era la famosa lotta tra i Lapiti ed i Centauri; i primi, che furono gli abitanti del Nord della Grecia, provocarono alla lotta, ritenendosi oltraggiati di una offesa che i Centauri avevano fatta al loro capo Πειρίτοος mentre questi festeggiava le sue nozze.

VIII. Abbiamo fino a questo punto ricordato più volte del Thiasos di Bacco. Esso non è altro che il coro bacchico e la danza come parti della solenne processione che si faceva in onore di questa divinità. Nelle opere di arte esso ha un duplice motivo. O è un puro prodotto della fantasia col quale si vuole rappresentare l'estasi, l'entusiasmo, il furore da cui erano presi i seguaci di Bacco in tutte le sue gradazioni; ovvero erano delle scene che compievansi in queste feste bacchiche, le quali con grande pompa ed in determinato tempo si sollennizzavano in tutte le contrade della Grecia. Queste scene, come quelle in cui le Menadi pare che danzino ascol-

tando la musica dei Satiri, sono comunissime e nelle gemme e nei dipinti vasculari. Vi si vede Bacco sul carro tirato dai Centauri, talvolta solo, tall'altra colla sua amante Arianna e poi Satiri, Sileni, Ninfe, baccanti e giovani che suonano, cantano e danzano intorno a lui. Insomma si può dire che il Thiasos sia il solo monumento storico che ci mostra che cosa era il dramma e più propriamente la *commedia* nelle sue origini; ed è monumento tale che ci fa vedere non solo la distribuzione delle parti, ma eziandio come l'azione drammatica si andava svolgendo e perfezionando in Grecia.

LEZIONE TRENTESIMAQUARTA

AMORE ED IL SUO CICLO.

1° — Amore — 2° — Le Grazie — 3° — Le Muse — 4° — Esculapio.

I. Come Giove sta a capo degli Dei Olimpici e Bacco degli esseri che rappresentano la natura, così Amore presiede ad altre divinità, le quali formano il suo ciclo distinto dagli altri. Ἔρος è il dio dell'amore. I Greci lo concepivano come divinità teogonica e come compagno di Venere. Nel primo caso è colui che unisce gli dei e rappresenta l'affetto che lega le divinità fra loro, e come tale è tenuto figlio del Caos o della notte e della luce, o del cielo e della terra. Come compagno di Venere poi una tradizione posteriore lo disse figlio di lei. Una modificazione del suo concetto sono *Imeros* e *Pothos*.

Le antichissime rappresentazioni di questo nume, come al solito, furono simboliche, cioè pietre di diverse forme, pali, pilastri, ecc.; e Pausania stesso, il quale visse nel secondo secolo dopo G. Cr., ci racconta d'aver veduto nel tempio di Tespia una pietra, che era ancora adorata come il Dio Ἔρος. Fu specialmente con Prassitele che esso acquistò una forma umana tipica e caratteristica. Anch'essa però ebbe un doppio periodo di rappresentazione. Il primo è dell'arte più antica, in cui Amore incomincia a prendere una forma umana e si rappresenta fanciullo o giovinetto; il secondo è dell'arte posteriore, ove si vede svelto, ma ancora fanciullino. Nella prima rappresentazione egli è svelto e non sviluppato, pieno di buon'umore, grazia e mobilità, ed in atto di tendere la corda dell'arco, come nei dipinti vascolari si può vedere. Nella seconda invece, la quale occorre più di fre-

quente nei rilievi e nelle gemme, le sue forme sono naturalmente assai più morbide e gentili: lo vediamo nell'atto di portar via le armi, gli attributi e le insegne degli dei, scherzare con esse e talvolta anche spezzarle. Talvolta egli doma gli animali feroci e li riduce a bestie da soma e da tiro: insomma egli vuole imitare come fanno tutti i vispi fanciulli, gli uomini adulti in tutte le loro più serie azioni, o vuole essere una continua caricatura di essi. Da questo venne nell'arte quella numerosa schiera di Amori e di fanciulli rappresentati nello stesso modo. Alcuni gruppi lo porgono come 'Αντέρως, il quale è lo stesso Ἔρως in quanto è ricambiato o vendicato: ed è proprio quello che i tedeschi direbbero *Gegen-Liebe*, cioè *contro-amore* o il ricambio dell' amore. Colei con cui spessissimo va congiunto è la *Psiche*, anima, la quale è rappresentata o come una graziosissima fanciulla o come una farfalla, e insieme a lui è un soggetto ricchissimo delle più belle e graziose rappresentazioni artistiche; il concetto generale delle quali è Amore che in mille e strane guise tormenta Psiche. Infatti questa ora si vede come una farfalla che egli lega ad un aratro, e col quale si fa a lavorare la terra, ora come una bella fanciulla che è legata ad un albero, ed egli stesso come una farfalla che la tormenta svolazzandole d' attorno incessantemente: ci rappresenta insomma quel perenne fatto della natura, comune a tutti i popoli ed a tutti i tempi, qual'è la lotta del sentimento, dell' azione e dell' amore che s' agitano senza tregua nell' animo umano.

Πόθος, Ἵμερος ed Ὑμέναιος sono pur essi concetti o forme che nascono dall'allargamento del concetto e delle forme di Ἔρος. Essi sono i genii della gioia del matrimonio, dei canti nuziali e dell'amore serio e vero; come tali si potrebbero dire diverse rappresentazioni di Amore medesimo, sebbene spesso accada trovarli insieme alle altre divinità. L'Imeneo è propriamente l'amore meno fanciullesco e più serio, cioè quello degli sponsali e perciò era detto ora figlio di Urania, ora di Tersicore.

II. Al ciclo d' Amore appartengono primieramente le Grazie, dette Χάριτες. Secondo Esiodo esse sono figlie di Giove e di Eurynome. È probabile che il loro mito abbia avuto origine in Or-

comeno, giacchè è in quella favola che compariscono i loro nomi, che sono: Aglea, Eufrosine e Talia. Altrove le grazie o erano più di tre, ovvero avevano diversi nomi secondo le diverse tradizioni locali. Le principali però erano sempre quelle tre; simboleggiavano la grazia, la bellezza ed erano sempre in compagnia di Venere, Giunone, Apollo, Bacco e Amore. Erano poi rappresentate come cantanti, danzanti, o che si tuffavano nel bagno colle ninfe, dalle quali distinguevansi per le rose di cui andavano adorne, pel dado, pel pomo o per un piccolo vasello, come pure per le spighe ed i papaveri, la lira ed il flauto, ovvero la fistula. La principale e caratteristica situazione loro era per lo più quella di darsi la mano o di abbracciarsi insieme tutte e tre. Primitivamente furono rappresentate vestite, mano mano però cominciarono ad essere raffigurate più o meno nude.

III. Secondo Esiodo dall' amore che Giove ebbe con la dea della memoria, Μνημοσύνη, nacquero nove figliuole che furono dette le Muse. Il loro nome ha avuto indubitatamente la medesima origine di *Mnemosyne*, e vuol dire le *inventrici o coloro che si ricordano*. E veramente da quello che siamo per dire si parrà chiaro, che nel carattere fondamentale di tali divinità si trova appunto questo elemento di invenzione, memoria e creazione. Il loro culto fu diffuso in quasi tutta la Grecia, ma due furono i luoghi principali e più antichi; Pieria, città presso all'Olimpo ed Elicona presso Tespiae nella Beozia. Quindi è che relativamante al primo luogo del culto tutti gli antichi poeti si dissero Traci; e ciò non pure perchè Pieria è presso alla Tracia, ma eziandio perchè essi erano di quella regione ove il culto delle Muse era in vigore, essendo la poesia strettamente legata alla medesima. Orfeo era ivi considerato come il più antico figlio e seguace delle Muse; epperò un simbolo od una personificazione della poesia. Il santuario delle Muse od il sito che naturalmente esse abitavano era quasi sempre presso alle grotte ed alle fonti; ed è per questo che soventi volte i poeti confondevano le Muse colle Ninfe, essendo queste pure divinità che presiedevano alle acque delle fonti ed avevano di comune con quelle la forza di purificare e di entusiasmare. Quello che Orfeo fu pel culto delle Muse nella Tracia e

nell'Olimpia, Esiodo fu per quelle dell'Elicona. A differenza di quel culto qui le Muse erano adorate in un bosco, dove si trovavano le due famose fonti di cui parlano i poeti Greci, cioè Aganippe e non molto lungi Ippocrene, che era scaturita dalla terra pel battere dei piedi del cavallo Pegaso. A poco a poco questo antichissimo e naturale santuario discese perfino nelle città, come in Atene ed in altre della Grecia. Divenne allora un tempio di ricchezze od una specie di Museo: vi si vedevano statue e monumenti raccolti da per ogni dove, i quali accennavano all'origine storica e mitologica della musica, della poesia e delle varie divinità. E poichè le Muse erano considerate come le divinità inspiratrici dell'arte e della poesia, così vi si venerarono fin dagli antichi tempi statue di Apollo, di Mercurio, di Bacco, di Orfeo, di Esiodo, ec. ec.

È nel carattere di Apollo e di Bacco, che nelle loro rappresentazioni vadano molto spesso congiunti alle Muse. Nel culto del primo la loro presenza vuol dire l'entusiasmo, il furore del piacere che anima questo dio e tutte le feste che si fanno in suo onore. In quello del secondo la ragione è molto più chiara, perchè uno dei suoi concetti è quello di rappresentare la divinità della musica e del canto; quindi è che nei piccoli gruppi e specialmente nei dipinti vasculari Apollo è rappresentato come 'Απόλλων μουσαγέτης, cioè *conduttore del coro delle muse* nelle danze, nei canti e nella musica. Questo canto e questa musica erano in origine un inno sacro, che le Muse stesse innalzavano in onore degli dei. Come si può vedere facilmente da poeti, le Muse cantavano dell'origine del mondo e degli uomini e specialmente degli dei, formavano cioè la prima Teogonia; nella quale narravano dell'origine delle divinità, delle relazioni e degli amori da cui erano presi scambievolmente. Esse erano anche profetiche, perchè presagivano le diverse fortune e del mondo e degli uomini. Il loro canto aveva luogo anche in occasioni liete e mondane, come ad esempio le nozze degli eroi, onde si spiega perchè vi si incontri spesso l'eroico ed il mitologico. Per tutte queste ragioni le Muse furono concepite come le divinità del canto, e perciò i varii generi di poesia vennero denominati dai loro nomi

e dal loro carattere. Le note individuali ed i loro attributi si svolsero nell'arte plastica meglio che nella poesia e, quel che è più, indipendentemente dalla medesima.

Secondo una tradizione più generale e anche più recente, le Muse erano nove; ve ne ha però un'altra che dice essere sette, e finalmente una terza, secondo alcuni più nuova, secondo altri la più antica, per la quale le Muse sarebbero soltanto tre, nel qual numero appariscono per lo più nell'arte che imitava lo stile arcaico. Questo però sembra che sia stato l'effetto della riflessione, anzichè del modo antichissimo di concepire questi esseri. Pare infatti che questo numero si sia voluto stabilire per fare che vi sia una certa rispondenza tra le Muse e le divinità teogoniche, che in origine furono anche esse tre. Ad ogni modo nei tempi meno antichi tanto la poesia quanto l'arte rappresentarono se non tutte insieme, almeno divise in diverse opere di arte, sempre nove Muse. In qualsiasi lavoro, ma specialmente nei dipinti vascolari, esse apparivano vestite, avendo nelle mani gli strumenti musicali, come la cetra, l'arpa, il flauto, o portando fiori, papiri e piccole arche.

Καλλιόπη è la musa del canto eroico e si distingue dalle altre, perchè porta nelle mani uno stelo ed anche delle piccole *tabulae* da scrivere, come solevano usarle gli antichi. Κλιώ è la musa della storia ed ha nelle mani un rollo di papiro. Εὐτέρπη è la musa della musica ed ha ordinariamente una specie di strumento, o doppio flauto, detto *tibiae*. Τερψιχόρη è la musa della danza che si distingue per un suo strumento a corda. Ἐρατώ è la musa della poesia erotica e della mimica: porta indosso un abito più sciolto ed aperto di quello delle altre ed in mano ha uno strumento qualsiasi. Μελπομένη è la musa della poesia tragica e lirica: si distingue per un aspetto più serio e più nobile delle altre, per la maschera che ha in mano e pel costume tragico col quale procede. Ταλία è la musa della commedia: ha un portamento più libero e meno serio, un costume bacchico e diversi attributi campestri. Πολύμνια è la musa del mito e del canto sacro: va per lo più tutta quanta velata ed ha un gesto ed uno sguardo che accennano indubitatamente ad un forte sentimento.

Οὐρανία che è l'ultima, è la musa dell'astronomia. Ha sempre in mano, od almeno molto vicino a sè, un globo celeste.

IV. I Greci solevano avere anche delle divinità, che presiedevano alla salute ed alla fortezza del corpo; prima tra queste è appunto Esculapio, Ἀσκληπιός, il quale rappresenta la forza rigeneratrice della natura; e siccome ogni mito ha un fondamento nella natura fisica, così questa forza rappresentata da Esculapio simboleggia quella che negli uomini nasce per la buona stagione, pei miti raggi del sole e per l'aria pura dei monti. Esculapio è figlio di Apollo e di Coronide, figlia di Flegia. Il suo culto aveva luogo sempre nelle regioni più sane, elevate, ricche di alberi ed abbondanti di fonti. Un episodio importante di questo culto è appunto quello di Coronide, moglie di Apollo e madre di Esculapio. Ella s'era innammorata ardentemente d'un pastore. Un corvo avverte Apollo di questo tradimento della moglie e mentre prima, diceva la tradizione, era bianco, dopo questo messaggio il corvo divenne intieramente nero. Avvertita di ciò anche Diana, induce il fratello alla vendetta ed amendue a colpi di freccia uccidono Coronide; ma come essa era incinta d'Esculapio, Apollo lo salva di mezzo la pira dove ardeva il corpo della sua donna e lo affida ad educare a Chirone, che era il primo dei Centauri. Con lui Esculapio impara l'arte medica. Plutone per questo fatto si querela con Giove e questi tosto fulmina Esculapio; allora Apollo coi suoi dardi uccide i Ciclopi che avevano fabbricate le armi e le folgori a Giove e lascia per qualche tempo il cielo. Fu dunque sotto la guida di Chirone, centauro savio, buono, giusto che Esculapio imparò l'arte di risanare gli uomini e gli animali, e di fare qualche volta anche dei miracoli, come di richiamare a vita i morti. Il più antico luogo del suo culto fu Tricca nella Tessaglia, Messenia nel Peloponneso e Cos. La natura sana, la pura aria dei monti, l'acqua chiara, sono le basi di questo concetto della guarigione del corpo infermo.

L'arte rappresentò questo nume come un uomo maturo degli anni, d'un aspetto alquanto simile, ma meno elevato e nobile di quello di Giove. Aveva una espressione mite e bene-

vole, i capelli molto folti e ricciuti, sostenuti spesso da una corona di alloro, l' ἱμάτιον molto stretto verso il petto e sostenuto dal braccio sinistro. Nella mano sinistra appunto stringea una bacchetta attorno a cui era ravvolta una serpe; e questa bacchetta è simbolo dell'attività di Esculapio, perchè egli come medico viaggiava ora in una, ora in un'altra regione; la serpe poi è il simbolo della medicina e della salute. In alcune statue Esculapio ha nelle mani una coppa ed in altre è rappresentato in trono; altra volta è nell' atto di meditare, ed in generale la sua situazione accenna sempre all' ufficio suo, all'opera sua risanatrice. A queste forme però che furono dei tempi posteriori dell'arte, precedette un'altra che fu più semplice ed antica: in essa Esculapio appariva più giovane e senza barba, come fu rappresentato da Scopa, Prassitele, Calamide, ecc. ecc. Nei gruppi e specialmente nei dipinti apparisce spesso in compagnia di uomini e di donne. Spesso infatti gli stanno accanto gli Asclepiadi, od Epione sua moglie, od Igia sua figlia, la quale, indipendentemente dal padre, era anche adorata come dea risanatrice. Ella si distingue specialmente dall'avere nelle mani una patera in cui beve una serpe. Spesso accompagnano Esculapio anche le altre figliuole, Iaso, Panacea ed Agle.

LEZIONE TRENTESIMAQUINTA

LE DIVINITÀ TEOGONICHE; DELL'INFERNO E DEL TEMPO

1.° Le divinità teogoniche. — 2.° Gli Dei Infernali — Plutone. — 3.° Proserpina — 4.° Ecate. — 5.° Le divinità del Fato. — 6.° Le divinità del Tempo. — 7.° Il Sole. — 8.° L'Aurora e la Luna. — 9.° Le divinità Secondarie.

I. Pervenuti a questo punto noi dovremmo intrattenerci delle rappresentazioni artistiche delle divinità primitive o teogoniche, di quelle che nella mitologia greca stanno quasi come la fonte, la base di tutte quelle di cui abbiamo parlato finora. Nondimeno ce ne asteniamo, perchè esse non hanno alcun interesse archeologico in quanto che l'arte antica non trattò il mondo primitivo, sicchè non furonvi rappresentazioni di quelle divinità tali che avessero potuto presentare un tipo artistico che poi si fosse a mano a mano svolto e perfezionato. È pur vero che talvolta accade vedere queste divinità nei dipinti vasculari o murali, ma vi sono sempre rappresentate come simboli. Ad ogni modo non sarà superfluo il notare che fra esse erano principali: Οὐρανός, che rappresentava il cielo come marito della terra, che è denominata Γαῖα, ovvero Γῆ; Κρόνος, dio del tempo, della maturità, della raccolta e della prosperità; e finalmente *Rhea* che è moglie di Cronos e madre di Giove. Questi fu poi il generatore di tutti gli dei e degli uomini, il re dell'universo che risiedeva nell'Olimpo e colui attorno al quale s'aggruppava tutta la mitologia antica, secondo che abbiamo veduto.

II. V'era un'altra serie di divinità che presiedevano all'Inferno od al Tartaro, e perciò si dissero infernali. Plutone, Ἀΐδης, è il loro re; può quindi considerarsi come il Giove della profondità

della terra ed il capo di tutte le potenze che stanno nell'Averno. Nell'arte lo si vede rappresentato con lo scettro in mano e con una patera; ha indosso l'ἱμάτιον, talvolta un elmo sul capo e tal'altra una cappa sulle spalle. È singolare in lui che i capelli sono alti, ruvidi e gli scendono sulla fronte. Il suo aspetto è molto rigido, nè lo sguardo ha molto di benevolo e d'attraente. Per lo più è rappresentato in trono e rare volte solo; invece quasi sempre trovasi accanto a lui la moglie Proserpina.

III. Proserpina è la Giunone dell'Averno e sta a Plutone come la Giunone sta a Giove. Nelle rappresentazioni artistiche ella spesso si confonde con Diana, perchè ha una fiaccola in mano e le rassomiglia in generale nelle forme. V'è però qualche cosa che la fa distinguere, come il simbolo della colomba che ella porta sempre con sè.

IV. Oltre a Proserpina spesso è in compagnia di Plutone Ecate, la figliuola del titano Persa e di Asteria. Occorre spessissimo nelle opere di arte e specialmente nei dipinti come divinità della Tracia o del nord della Grecia e rappresenta molti lati della vita, avendo in tal guisa dato sviluppo a molti concetti. Ella infatti regna nel cielo, sulla terra e nel mare e non solo dà la fertilità, la prosperità e la salute, ma toglie eziandio, quando lo voglia, tutti i beni. Spesso la si vede andare insieme a Diana come cacciatrice e più sovente ancora con Proserpina come dea della luna e divinità che impera alla magia. Per questa sua triplice relazione coi tre mondi, naturalmente l'arte la rappresentò con tre capi e tre corpi, e fu lo scultore Alcamene che meglio d'ogni altro fissò questo tipo. Ella era creduta savia e buona per gli uomini nella caccia, sul mare e per la educazione dei figliuoli. Si ponevano quindi le sue statue nelle pubbliche vie, nei crocicchi, presso le tombe, innanzi alla porte, ed a lei erano sacri i cani, appunto perchè questi animali sogliono abbaiare ai raggi della luna quando splende nel firmamento. Ecate insomma è la dea della luna che di notte coi suoi raggi sveglia negli uomini le immagini degli spettri, appunto perchè unendo alle ombre la luce di quella che risplende è molto facile crearsi nella fantasia di simili immagini vuote. Ecate divenne così la dea degli spiri-

ti, degli spettri e della scongiurazione di essi. A lei si soleva attribuire anche la proprietà di richiamare in vita le anime dei morti, di renderle presenti, farle parlare coi vivi e poi sparire di nuovo; per questo l'accompagnavano sempre le maghe Circe e Medea.

V. Riconoscevano inoltre i Greci una specie di divinità che dicevansi del *Fato*, personificazioni di quella legge imperscrutabile e cieca della natura, a cui non potevano sottrarsi neppure gli stessi Dei. Esse erano specialmente queste:

1.° Le *Parche*. Era una credenza dei Greci, sviluppata poi ed allargata sempre più dai poeti e dalla stessa mitologia nazionale, che il Fato, come abbiam detto, fosse una suprema legge di natura, a cui debbono sottostare non solamente gli uomini, ma eziandio gli dei, e propriamente sono gli dei quelli che sono tenuti ad eseguire questa legge. Di qui nacque il concetto delle *Parche* (Moerae), le quali sono la personificazione delle varie potenze del Fato; e siccome accanto al concetto di questo v'è l'altro della distribuzione o determinazione della vita e della fine sia degli individui che delle cose, così il nome delle Parche in greco valeva appunto *le distributrici*, αἱ Μέραι. In Omero si trovano spesso chiamate le filatrici e tutta la loro attività non si riassume se non in questo atto del filare. In Esiodo sono chiamate le *figlie della notte*; egli ce ne dà pel primo i nomi speciali che sono: Κλωθώ, la quale coll'atto speciale del filare simboleggia l'operosità tranquilla e l'intreccio delle sentenze del Fato; Λάχεσις, la quale ravvolgendo questo filo rappresenta propriamente il caso e la sorte; e finalmente Ἄτροπος, la quale tagliando il filo rappresenta la immutabilità del Fato. Platone discorrendo delle Parche le descrive come sedenti sul trono, vestite di bianco, coronate e nell'atto di cantare a coro; Clotho canta del presente, Lachesis del passato ed Atropos del futuro in generale. Da tutto questo adunque si vede chiaro che sotto l'impero delle Parche stava la vita e la morte degli uomini; quindi in tutte le scene, sia mitologiche e favolose, che reali e storiche, nelle quali s'incontri la presenza della culla o della tomba, del parto e della nascita o della morte, si veggono sem-

pre le figure delle Parche, perchè quelle appunto sono le loro relazioni. Nelle opere d'arte le Parche erano ordinariamente rappresentate come tre vecchie sorelle e negli atteggiamenti pur ora detti di sopra. V' ha però qualche volta una certa varietà nei loro attributi; così *Lachesis* invece di avvolgere il filo scrive od ha nelle mani un rollo di papiro; ed *Atropos* segna le ore sopra un orologio a sole invece di spezzare il filo.

2.° La *Fortuna* Τύχη. Un concetto secondario e più speciale che nacque da quello delle Parche è rappresentato dalla dea *Fortuna*, la quale non si confonde colle tre del fato propriamente dette, in quanto essa è la divinità del caso favorevole agli uomini. E come questo concetto, così naturalmente sorse l'altro del bene, della prosperità e dell'abbondanza. Per questo la Fortuna era rappresentata sempre avendo accanto o nelle mani un corno d'abbondanza ed un timone, il quale è simbolo del retto cammino che ella fa fare alla nave della vita umana. Ella ha inoltre le ali, una ruota ed una sfera sotto i piedi, attributi facilissimi a spiegarsi perchè simboleggiano la sua volubilità.

3.° La *Giustizia*, Νέμεσις. In questa categoria di divinità è da annoverare anche *dea della giustizia*, che non è quella in generale, ma quella che punisce le colpe e sopratutto l'orgoglio e la superbia degli uomini. Essa era la personificazione del dispetto, dell'ira e della vendetta divina contro ogni alterazione dell'ordine delle cose e specialmente dell'operare umano. Quindi nell'arte fu per lo più rappresentata come una donna alata, volendo le ali significare appunto questo, che la giustizia divina non sta mai ferma e non si riposa, fino a quando non abbia reintegrato l'ordine disturbato dalle umane aberrazioni. E come conseguenza di questo suo carattere la si vedeva sempre col capo basso, in atto di riflettere e come se fosse dominata da gravi pensieri: col braccio destro faceva una specie di minaccia e nel sinistro portava un'urna.

4.° Le *Furie o Erinni*, Ἐρινύς. Finalmente appartengono a questa categoria anche la Erinni o Furie che sono seguaci di Plutone e di Proserpina e nella loro natura hanno un lato severo ed un altro benevole e mite. Rispetto al primo esse sono

degli spiriti che rappresentano la pena e la vendetta divina, che nel Tartaro si fa delle anime cattive; rispetto al secondo poi sono quelle potenze che mandano la prosperità e la benedizione agli uomini. Come dal loro stesso nome si può scorgere, esse sono le donne furiose ed apportatrici di terribili tormenti e morte ai cattivi, e si distinguono dalla Νέμεσις non solo per le forme esteriori, come più appresso vedremo, ma anche per la specie particolare dei delitti che puniscono. Difatti sembra che elleno comminino principalmente la pena ai delitti che si commettono nella sfera della famiglia, od ai reati privati, quali sarebbero sopratutto quelli di fedeltà coniugale, quelli contro il rispetto dovuto ai genitori e quelli contro la fedeltà e la credenza, tra cui specialmente lo spergiuro. Non cessano mai di perseguitare il colpevole e perciò talvolta sono anche alate.

Tanto nella poesia che nell'arte fu più largamente trattato queste primo lato delle Furie, cioè quello della vendetta e della persecuzione del colpevole; ma fu poi peculiarmente la poesia drammatica con Eschilo che le introdusse anche e le rappresentò sulle scene del teatro. Nè bisogna disconoscere che la tragedia greca acquistò per esse un carattere anche più robusto e soprannaturale. Le *Erinni* sono tre: Tesifone che rappresenta la vendetta dell'omicidio e del sangue; Alecto che rappresenta il rancore irreconciliabile, e finalmente Megera che rappresenta l'invidia, l'ira ed il livore. Tutte queste specie di divinità occorrono per lo più in un genere proprio di lavori d'arte, vale a dire nei dipinti e in essi appunto le Erinni sono rappresentate con forme giovanili, non deformi in verità, ma con uno sguardo truce e terribile, con irti serpenti fra i capelli e con altri d'attorno al corpo ed alle braccia. Spesso si veggono in costume di cacciatrici, ora portando due fiaccole in mano, ora una frusta od un piccolo brando, ora un arco ed una freccia; e la fiaccola che, come vedemmo, significara in Diana non solo la vita che ella dava agli uomini ed alla terra, ma eziandio il male che loro mandava, toglieva appunto questo medesimo significato nelle Furie, corrispondendo così molto esattamente ai due lati che in esse abbiamo osservati, al benefico ed al malefico.

VI. Riguardo alle divinità del tempo, i Greci solevano immaginarle ora in forma d'uomini, ora in forma di donne, e queste erano tante quante le partizioni del tempo medesimo. Principali fra loro erano le *Horae*. Da Giove e da sua moglie Temi, la quale simboleggia il diritto divino e la giustizia in generale, nacquero le *Horae*, cioè le stagioni nella loro naturale seguela ed in quanto esse producono sulla terra i diversi frutti, ciascuna secondo la propria natura. Nei dipinti specialmente esse si veggono accompagnare e servire gli altri dei in compagnia delle Ninfe e delle Grazie. Sono veramente tre, ma talvolta appariscono anche come due o quattro, secondo che si intendeva di dividere l'anno. In Atene erano adorate solamente due, quella della Primavera e quella dell'Autunno. Esiodo poi ci dà il nome delle principali, che sono: 'Ευνόμια, Δίκη ed Ιρήνη. Nelle opere d'arte appariscono sempre danzanti, recando fiori e frutta in mano; avevano quindi diversi attributi relativi alle diverse stagioni e fra esse gli artisti predilessero quella della Primavera, che col seno pieno di fiori accompagnava Venere in tutte le scene piacevoli della sua vita. Questa era appunto la dea Clari dei Greci e la *Flora* dei Romani. Fu poi nei tempi posteriori dell'arte che le *Horae* da stagioni passarono a simboleggiare le ore del giorno propriamente dette; ed allora quelle furono rappresentate da giovanetti in diversi atteggiamenti. Non parliamo qui nè degli attributi, nè delle situazioni di queste ore, perchè non se n'ha la sicurezza, come nelle divinità primarie. In qual modo dunque gli artisti greci compirono le loro rappresentazioni, meglio che da teorie o da ricerche è da vedere nei monumenti dell'antichità, per quanto questi ce ne conservino.

VII. Altre divinità sono quelle del firmamento. Ἥλιος è il dio del sole ed il suo nome indica appunto quello che è, cioè il *rilucente*, il *luccicante*, *quello che brucia*. Di qui si vede il concetto antichissimo che s'aveva dal sole, che fosse di una natura ardente da cui usciva poi la luce. Accanto ad Apollo il Sole è la manifestazione sia giornaliera, che annuale dell'astro che sorge e tramonta nel cielo a tempo fisso ed invariabilmente.

Soltanto nell'isola di Rodi il dio Ἥλιος fu trattato artisticamente e specialmente sulle monete e sulle gemme. Apparisce in esse assai bello e forte giovine, cogli occhi raggianti, coi capelli ricciuti, con una corona o con elmo sul capo e coi raggi intorno intorno; porta indosso un manto tutto risplendente e che svolazza di quà e di là. Ha sempre vicino a sè il cocchio di fuoco con i quattro fumosi cavalli bianchi, i cui nomi corrispondono alla Luce, allo Splendore, al Tuono e al Lampo. Qualche volta Ἥλιος è rappresentato sulla quadriga che corre pel firmamento, e così narrasi l'abbia raffigurato Lisippo in un suo lavoro che è andato perduto.

VIII. Vanno congiunti al Sole come fratelli e l'Aurora Ἔως e la Luna detta Σελήνη. L'Aurora nelle immagini è rappresentata riccamente vestita, per lo più con grandi ali e con una specie di cuffia o berretto sul capo. Spesso la si vede volare e spargere da un vaso la rugiada sui campi, e qualche volta esce anche con Ἥλιος su di un carro tirato da due cavalli alati. La Σελήνη poi è il nome comune per la luna. Anch'essa è rappresentata su d'un carro a due cavalli ed ha un costume simile a quello di Diana, cioè l'abito accorciato, i calzari, l'arco e le frecce. Spesso si può confondere con quella dea, ma pure v'ha un indizio sicuro per distinguerla, ed è questo che Σελήνη ha l'abito più intiero e più lungo di quello della Diana e spesso se lo ravvolge in guisa da formare sul suo capo una specie di arco rigonfiato. Essa era amante di Endimione che rappresenta la morte.

IX. Ora dovremmo parlare delle personificazioni dei venti, come delle Arpie, che ora sotto forma di donne alate, ora d'uccelli rappresentano i venti boreali; e similmente di tutte le altre divinità minori; ma perchè troppo lungo riuscirebbe il ragionamento e di non grande necessità pel nostro scopo, così ci accontenteremo di farne un rapido cenno.

Il mare era rappresentato da certi esseri chiamati *Tritoni* che sono molto simili ai Centauri. Così pure i fiumi secondo la loro maggiore o minore grandezza erano raffigurati in forma di vecchi o di giovani e per lo più avevano accanto a loro

delle urne e dei corni di abbondanza e qualche volta avevano le forme o di toro ed uomo insieme o solamente di toro.

Le divinità dei campi e dei giardini nella Grecia sono rappresentate dal *ciclo bacchico*, del quale abbiamo già parlato; in Roma però v'erano *Silvanus*, dio degli alberi, *Priapus*, dio dei giardini, e *Vertumnus*, dio del traffico.

L'arte spesso personificò eziandio i popoli, le regioni e le città; queste infatti spesso assumevano la figura di donne riccamente vestite con una corona a guisa di torre sul capo o con un corno d'abbondanza; così erano rappresentati eziandio i comuni ed il senato. Spesso le divinità presiedenti alle tenzoni od agoni erano rappresentate in forma di donne che portano palme e corone e sono nell'atto di posarle in capo od in mano a qualche altro. I Genii *locorum* dei Romani comparivano come esseri che mangiavano i frutti. In generale poi il *Genio* per se è una idea italica, è rappresentato come una figura in toga, ha il capo coperto e nelle mani una patera ed un corno. I *Lari* si rappresentavano come servi dei sacrifizii ed i *Penati* come figure simili ai Dioscuri, sedenti, avendo con loro un elmo, un'asta ed un cane. Tutte le azioni umane, o almeno molte di esse, erano rappresentate sotto forme umane. La *Vittoria* era una giovine alata e molto simile a Minerva; la *Pace* una donna che porta una palma od un ramo d'ulivo in mano; la *Libertas* una donna col berretto e la *Pudicizia* una graziosa fanciulla tutta velata. Così pure tutte le altre divinità che seguono sono delle donne con diversi attributi; la *Valetudo* ha una serpe, la *Pietas* una cicogna, l'*Aequitas* le bilance in mano, la *Securitas* si appoggia su d'una colonna e la *Spes* finalmente veste il costume di Venere e reca dei fiori nelle mani. Siccome adunque tutte queste divinità secondarie non ebbero nè tipo, nè attributi, nè situazioni fisse nell'arte, e neppure furono rappresentate in qualche capolavoro, così meglio che colle investigazioni archeologiche vanno studiate colla osservazione dei monumenti dell'antichità.

LEZIONE TRENTESIMASESTA

DEGLI EROI.

1.° Origine e natura degli eroi. — 2.° Delle rappresentazioni artistiche di essi. — 3.° Ercole. — 4.° Degli altri eroi.

I. Per compiere la mitologia artistica rimane ad occuparci degli eroi. Innanzi tutto è a notare che intorno ad essi si ha a dire molto meno che alle divinità, perchè l'arte antica non si è occupata dei soggetti eroici quanto di quelli che riguardavano le divinità. Inoltre, delle opere d'arte in generale, e specialmente di quelle plastiche o dipinte, andarono appunto perdute più quelle che trattavano degli eroi, che quelle riguardanti gli Dei.

Una delle ragioni che contribuirono a far sorgere gli eroi nella mitologia, che fecero sentire ai popoli classici e specialmente al greco, il bisogno di creare colla loro fantasia questi esseri, che stanno in mezzo alle divinità ed agli uomini, nacque appunto dalla coscienza, dal bisogno stesso dello spirito umano di rappresentare il principio della vita umana e nazionale in una maniera sovrumana e divina. E questo bisogno era tanto maggiormente sentito dalle nazioni giovani e fantastiche, in quanto che il principio delle cose umane era oscuro, tenebroso ed inesplicabile; sicchè era molto naturale vedere in essa od immaginare un miracolo, una partecipazione divina. La religione naturale ha questo di suo proprio, che identifica talmente le sue divinità ed i suoi demoni coi movimenti e coi fenomeni della natura e della vita reale, che il corso del cangiamento, della

lotta e del trionfo dell'una forza sull'altra è concepito come una storia mitologica degli dei. Parlando delle divinità principali notammo che il fondamento del mito ed il suo più antico elemento è il fisico, la forza organica e pura della natura; questa è la vera base ed il più profondo carattere delle divinità. Dal mito adunque nasce la favola e dalla divinità nasce l'eroe. Quando difatti a questa divinità si tolga ogni relazione colla natura reale, quando questo elemento fisico sia posto in disparte, ed invece si faccia preponderare l'elemento morale ed umano; quando insomma la divinità si concepisca in relazione colle sorti dell'umanità e delle nazioni, allora essa diventerà l'eroe. Sarà questo un essere formato come l'uomo, ma sarà dotato d'un coraggio, d'una forza, d'una virtù e d'altre qualità maggiori che quelle dell'uomo, ma pure inferiori a quelle degli dei. Ed è tanto vero che questo fondamento della favola è assolutamente morale, che se si studii in essa la biografia di ciascuno degli eroi, si troverà sempre che essi adoperarono la loro forza, la loro virtù e il loro coraggio al bene dell'umanità ed a quello delle nazioni. Nella favola però è un duplice elemento; il primo è religioso, ideale, fantastico; l'altro è reale, storico, tradizionale. Quando un poeta od un artista voleva celebrare o narrare la storia primitiva d'una città o d'una nazione qualsiasi, ricorreva ad un eroe e specialmente in Grecia gli eroi si trovano come principio di ogni coltura e civiltà. Ciò si potrebbe anche dire di certi personaggi favolosi della storia romana. La favola dunque nasceva per un doppio bisogno, l'uno di creare la storia relativa ad una città in tempi in cui storia non v'era, e si cercava quindi di crearla mediante l'azione e la vita d'un eroe; l'altro di mostrare l'influsso divino nelle cose umane. Di qui vengono i due elementi dei quali abbiamo già parlato: l'elemento religioso, fantastico e soprannaturale, che mette in relazione la divinità cogli eroi, e l'elemento tradizionale, storico, che consiste nello attribuire agli eroi medesimi tutti i fatti relativi alla vita ed alla civiltà umana di cui non si sapeva l'origine.

II. Si sa che gli eroi furono anche essi obbietto di opere arti-

stiche e che furono trattati come le divinità. Ciascuno di essi infatti non solo ebbe attributi e simboli suoi proprii, ma si distinse eziandio dagli altri per la forma del corpo, per la sua disposizione, come per la espressione, la diversità delle membra ed il modo di vestire. Quel poco poi che sappiamo intorno alle loro rappresentazioni non ci viene da monumenti che ce ne siano rimasti, ma dalle notizie che ci dànno gli antichissimi scrittori e specialmente il famoso Christodoro, il quale ci descrive tutti gli eroi da lui veduti e specialmente un gruppo che ne raccoglieva molti rappresentati insieme. In generale ci restano poche notizie intorno al modo con cui erano rappresentati e le forme, e le vestimenta e gli attributi loro. D'Ercole soltanto possediamo opere in numero tale che bastano a fissare le considerazioni intorno al suo carattere ed alle specialità che lo distinguono dagli altri eroi. Devesi attribuire alla perdita delle statue di bronzo, che nell'antichità furono molto comuni per siffatte rappresentazioni, se oggi non abbiamo da distinguere e studiare i diversi eroi nella mitologia artistica. Restano soltanto i rilievi dei sarcofagi, i dipinti dei vasi ed i dipinti murali della Campania ed in ispecie di Pompei, nei quali questo studio è possibile. È da osservare però che simili rappresentazioni sono limitate, sia perchè fatte in relazione dei defunti pei quali serviva il sarcofago, sia perchè erano trattate in una maniera molto libera. Un indizio certo per riconoscere un eroe può essere soltanto quello dell'insieme dell'azione. A distinguere poi le due epoche che si successero nella maniera di rappresentarli si potrà seguire questo criterio: nell'epoca più antica essi erano raffigurati come uomini adulti, con forze molto virili e per lo più colla barba; nella posteriore fu precisamente l'opposto, ebbero cioè le forme molto giovanili. Non trascuriamo pertanto d'esaminare partitamente ciascuno dei principali eroi.

III. Ercole è l'eroe greco nazionale per eccellenza. La forza nella sua maggiore estensione e nel suo più largo sviluppo è il suo carattere principale. Nelle immaggini nobili e graziose dell'eroe rappresentato nella sua gioventù si scorge un grande svi-

luppo dei muscoli e specialmente delle natiche; il suo capo è piccolo in proporzione a tutto quanto il corpo; i capelli sono folti e corti; gli occhi piccoli e la fronte molto sporgente. Uno dei più chiari archeologi germanici ha notata una grande somiglianza tra la testa di Ercole e quella di un leone, specialmente rispetto alla sua vigoria; si sono fatti inoltre degli studii anatomici comparativi e s'è trovato che realmente l'antica testa di Ercole rassomiglia a quella del leone e nella nuca del collo e nella posa minacciosa che piglia. Nella storia dell'arte greca fu il famoso Lisippo che rappresentò Ercole nelle sue forme più virili, cioè come il vero eroe delle straordinarie imprese e fatiche. Vi si veggono i muscoli molto sporgenti, le anche grandi, le spalle molto larghe, il petto piuttosto pieno e largo, le braccia e le reni nerborute, i tratti del volto gravi ed accorciati, e spesso talmente eccitati che in tutta la loro espressione si legge il riposo dalle lunghe ed eccessive fatiche. Tale è l'Ercole Farnese che è nel nostro Museo Nazionale; esso ci può servire come modello di studio per l'Ercole di Lisippo; anzi quando parleremo della storia dell'arte vedremo la relazione che passa fra queste due statue.

Le due rappresentazioni del lavoro e del riposo che occuparono tutta la vita di Ercole, si vedono in un ciclo di avventure e di lotte, le quali cominciano dall'età tenera, quando strangolò i serpenti nella culla, fino alla sua età matura ed alla morte. Le sue dodici fatiche si svolsero a poco a poco e furono soggetto delle rappresentazioni artistiche sia nelle statue, che nei dipinti e nei rilievi. Ad esempio, nei vasi di stile arcaico si trova spesso rappresentata la lotta di Ercole e la sua vittoria sui Giganti, e talvolta, benchè in minor numero, il combattimento coi Centauri. In alcuni dipinti più moderni lo si vede combattere l'Idra colla clava, ovvero portare l'orso sulle spalle, ovvero uccidere e portar via un leone. La lotta d'Ercole coi Giganti è rappresentata anche largamente nella famosa Arca di Cipselo. Le sue azioni guerresche furono soggetto più di poesia che d'arte. L'arco, e propriamente quello doppiamente piegato, lo scitico,

la pelle di leone e la clava sono in tale occasione le sue armi speciali. Una rappresentazione particolare che anche spesso vediamo nei dipinti di Pompei è la relazione di Ercole con Onfale. Questa è la stessa che l'Astarte della Lidia, cioè la dea guerriera della luna, che in relazione ad Ercole apparisce in forma umana come la prima regina e madre di tutti i re della Lidia. La favola racconta, che quando Ercole si recò in Lidia fu ricevuto da Astarte, se ne innamorò, l' amò ardentemente e ne ebbe più figliuoli. Perciò occorre spesso nei dipinti vederlo in costume da donna che fila accanto ad Onfale, e questa stessa ora mezza nuda, ora coperta con pelli di leone sta in costume d' Amazzone. Altre volte vedesi rappresentato sui vasi un altro argomento, quello cioè della pietà di Ercole verso il suo figlio Telefo, che egli ebbe da Auge e che questa nascose dapprima e poi diede ad allevare ad una cagna. Non di rado si vede anche come citarista, ha la cetra in mano e ne tocca le corde; questa rappresentazione solevasi però riferire ad uno scopo religioso, alludendo ai sacrifizii che per espiazione si solevano fare ad Ercole stesso. Un genere di rappresentazione più recente è l'Apoteosi di Ercole. È specialmente sui vasi che lo si vede dal rogo elevarsi verso l'Olimpo, in quanto coll' apoteosi entra il suo ringiovanimento. In tal caso egli è condotto da Minerva, da Nice e da Mercurio. In un dipinto si osserva la Nice che ha la frusta in mano e regge i cavalli, Mercurio che li guida, Apollo che lo riceve, Ercole che entra nell'Olimpo, Bacco che gli toglie la feretra ed una ninfa che spegne la pira. Ercole, come si sa, faceva anche parte del θίασος di Bacco; ma in simili rappresentazioni egli non apparisce come un eroe nelle sue fatiche o nel suo riposo, ma invece come un uomo di maniere sollazzevoli e buffe. Il famoso Torso di Belvedere, quello stesso innanzi al quale il Winkelmann, volendo farne una descrizione, sciolse un cantico, un inno sublime, ha indubitatamente rapporto a questa rappresentazione. In esso Ercole è in atto di riposare ad usanza dei Satiri; da quello che si può vedere dalla figura, egli si poggia sul braccio destro colla cui mano forse teneva lo *schifus*, anfora, boccale, o specie

di coppa stretta all'ingiù e larga all'insù; doveva poi avere il braccio sinistro poggiato sul capo. In tutto il corpo, nelle membra, nei muscoli, nell'atteggiamento e nella espressione del volto si vede una tendenza al dolce riposo ed alla tranquillità dopo le fatiche. Spesso l'arte rappresentò Ercole in costume comico e così lo trattò ponendolo in relazione coi Pigmei e coi Cercopi, specie di scimmie che credevano fossero gli abitatori dell'isola di Pitecusa. In generale poi Ercole nelle rappresentazioni relative al culto si distingueva pei seguenti attributi: l'animale suo espiatorio, l'arco di Scizia piegato a doppio, la pelle di leone, la clava, lo *schifus* e talvolta il corno dell'abbondanza ed il cinghiale come simbolo di robustezza.

IV. Nelle rappresentazioni artistiche Teseo apparisce molto simile ad Ercole; si distingue però per questo, che le fattezze del suo corpo sono meno tarchiate di quelle di Ercole; i capelli sono corti, folti e ricci ma meno crespi ed in generale le membra sono più adatte alla lotta e quindi più molli ed agili. Il costume di Teseo porta seco la pelle di leone e la clava e talvolta anche la clamide ed il petaso, cioè cappello da viaggio a larghe falde.

Medea si vede ora in semplice costume greco, ora con vestimento orientale e specialmente con una toga con maniche accorciate. Nel suo volto si legge l'espressione della passione.

Giasone è molto difficile a riconoscersi, perchè non ha qualche cosa che lo distingua come eroe. Anche egli ha la pelle di leone o di pantera; spesso poi porta il costume tessalico col petaso e colla clamide.

Achille si distingue pei capelli rizzati sul capo a guisa di spighe e per le narici molto aperte in segno d'ira e d'orgoglio. Le forme del suo corpo sono molto nobili e forti e specialmente la sua schiena è svelta e ritta. Una posa da eroe è per lo più questa, che una gamba si spinge in avanti, allora l'ἱμάτιον gli scende sulle anche; ma quando siede, come Giove, allora quello gli si avvolge intorno alle parti inferiori del corpo.

Meleagro in una celebre statua apparisce come un giovine

svelto, forte, con petto largo, colle anche corte, coi capelli crespi ed ha la clamide gettata in dietro od anche ravvolta sul braccio sinistro. Tra gli eroi egli rappresenta il cacciatore e quindi con lui si vede sempre la testa d'un orso su cui si poggia. In sua compagnia si vede anche Atlante in un costume simile a quello di Diana cacciatrice.

Orfeo è per lo più rappresentato come un citarista ed entusiasta della dolcezza della musica. Ha quindi le forme del corpo molli e gentili, il costume semplice dei Greci e nei tempi posteriori, specialmente sui vasi dipinti, anche il costume puramente frigio.

LEZIONE TRENTESIMASETTIMA

CONTINUAZIONE

1.° Ancora degli eroi in particolare — 2.° Del ciclo eroico troiano — 3.° Delle rappresentazioni degli atleti — 4.° Dei ritratti.

Bellorofonte è un eroe che si riconosce facilmente nelle opere dell' arte antica, perchè trovasi sempre in compagnia del Pegaso e della Chimera. Il Pegaso era un cavallo alato proprio delle Muse, il quale nacque dal sangue che spicciò dal tronco di Medusa, allorchè Perseo le tagliò la testa. L'avere Bellorofonte questo cavallo si riferisce ad una favola, la quale narra che egli lo prese per consiglio di Minerva, lo imbrigliò e voleva volare verso il cielo, ma fu fatto cadere ed allora se ne servì a combattere contro la Chimera. Era questa un mostro speciale della Licia, che, secondo narra la favola, mandava sempre fuoco dalla bocca. Nella parte davanti ha le forme di leone, nel mezzo è come una capra e nel di dietro finisce come serpente. In alcuni dipinti e bassirilievi si vede Bellorofonte nell'atto di prendere il cavallo Pegaso o di abbeverarlo, spesso adoprarlo a combattere la Chimera od a salire verso il cielo. Non di rado però è rappresentato nell'atto di precipitare in terra, perchè quello non potendo portarlo sino all'Olimpo, lo scuote dal suo dorso.

Perseo sia nelle forme che nel costume è molto simile a Mercurio. Pitagora, uno dei valenti artisti della Grecia, lo rappresentò colle ali; altri in lotta colle Gorgoni e specialmente con Medusa. Per lo più egli indossa un costume asiatico ed allora ha il berretto frigio ed una lunga clamide; talvolta poi è rappresentato nell'atto di porgere la testa di Medusa a Pallade, per

consiglio della quale l'aveva troncata. Anzi in una delle metopi dei tempii di Selinunte si vede non pure Perseo che taglia il capo a Medusa, ma eziandio Minerva che da lontano osserva e si compiace di tale esecuzione.

Medusa, che abbiamo detto or ora essere sempre in relazione col mito di Perseo, è una delle Gorgoni. Erano queste tre sorelle, cioè *Steno, Euriale* e *Medusa*, vergini alate e col capo pieno di serpenti e di verdissime idre intrecciate; avevano la potenza di pietrificare gli uomini col loro sguardo e la più terribile fra di loro era Medusa.

Leda ha in genere una espressione di voluttà e di piacere indicibile. Ella era moglie del re spartano Tindereo; Giove le si avvicinò in forma di cigno e dalla loro unione si ebbero due uova, dalle quali uscirono poi i così detti Dioscuri, Castore e Polluce, Elena e Clitennestra. Nelle rappresentazioni artistiche Leda si vede sempre come giovine, bella e voluttuosa e non le manca mai la compagnia del cigno.

I Dioscuri erano più dei che eroi sia nelle forme che nel loro significato mitologico: nondimeno e nella plastica e nella poesia di tutti i tempi assunsero spessissimo il carattere eroico. Appariscono allora di una singolare bellezza giovanile, di forme delicate e molli, ma pure svolte ed accennanti ad una forte muscolatura; sul capo hanno per lo più un cappello conico, o mezzo uovo, ovvero i capelli ricci, assai folti e scendenti sulla fronte e sulle tempia. E sono rappresentati con questo carattere appunto i Dioscuri che si vedono nel famoso gruppo colossale che è sulla fontana di Monte Cavallo a Roma. Sui danari romani Castore e Polluce si veggono spesso raffigurati come cavalieri, sono armati e stanno sempre l'uno accanto all'altro. Quando poi sono rappresentati in compagnia di altri eroi, Polluce comparisce sempre come un pugilatore e Castore come un cavaliere; pur nondimeno essi hanno molte altre rappresentazioni.

Una fonte molto ricca di soggetti artistici trattati dall'arte fu indubitatamente il ciclo mitico degli eroi troiani. Pure bisogna quì osservare che di questi argomenti si servì più la pittura che la plastica; difatti se ne vede maggior numero di scene sui

vasi, sugli affreschi, sui mosaici dei pavimenti, sulle armi, arnesi, lavori di cesello, sui bassirilievi e solamente più tardi sopra tavole di rilievo. In generale sia nelle loro forme che nelle loro situazioni o momenti artistici, l'arte li rappresentò quali li trovava descritti nel poema di Omero che tratta tale soggetto, benchè anche a questo punto ci giova avvertire che l'arte greca trattando in generale cosiffatti argomenti serbò una certa maniera libera, una indipendenza tutta sua propria, vale a dire usò di quella libertà che l'artista greco si permetteva sempre nel trattare argomenti favolosi o mitologici. Dei monumenti rimasti ai nostri giorni, che del resto sono ben pochi, alcuni ci mostrano Achille, altri ci fanno riconoscere Aiace Telamone che ha le forme leonine; altri ci mostrano Ettore che si riconosce meno di Paride, il quale si potrà distinguere ora dalle forme morbidi e gentili, ora dall'abito frigio che ha indosso. Ulisse poi nelle forme in cui lo conosciamo fu probabilmente trattato così ai tempi d'Alessandro Magno; porta in capo un berretto conico, indossa il χίτων succinto proprio dei marinai e nelle forme del corpo è alquanto rozzo e duro in guisa che può rassomigliarsi al dio Vulcano. Nell'espressione del suo volto poi si legge sempre la risolutezza d'animo e si scopre inoltre la proverbiale astuzia e scaltrezza. Oreste finalmente si distingue sempre dall'abito cosperso di macchie di sangue e dall'andare continuo, agitato e quasi chiedente asilo e ricovero.

Abbiamo già spesse volte notato che l'arte greca è talmente congiunta alla religione ed alla poesia, che si può affermare senza tema di errare, non aver essa fuori di tali campi prodotti opere eccellenti, copiose ed importanti, in guisa che le rappresentazioni storiche pigliano sempre un posto molto secondario. Eppure in argomenti di simil fatta, come nella rappresentazione degli atleti, in cui apparentemente sembra che non entrino nè la religione nè la mitologia, esse ebbero grande influsso. Si può dunque ritenere che le rappresentazioni mitologiche e religiose stanno in primo posto e per valore e pel numero, mentre quelle di genere storico rispetto alle prime occupano un posto molto secondario e meno sviluppato.

Singolare è poi questo, che la pittura meglio che tutte le altre arti fu adoperata per rappresentare questo genere storico; essa si sviluppava quasi allo stesso tempo delle guerre persiane e quindi sia per questa ragione, come perchè era poco in relazione col culto, fu più adoperata per la storia e per sollennizare le vittorie greche o nelle guerre persiane o in quella del Peloponneso. Il còmpito della pittura fu più determinatamente storico e perciò meglio che le arti sorelle rappresentò gli eroi, i guerrieri ed i personaggi non favolosi della vita greca; invece nella scultura questo genere di rappresentazioni entrò soltanto ad un'epoca posteriore, cioè appena dopo Alessandro il Grande, mentre prima raramente rappresentava soggetti storici. A Roma questo genere di scultura prese indubitatamente il primo posto, come si può vedere nei fatti antichissimi e nelle rappresentazioni guerresche che si solevano mettere negli archi di trionfo, sulle colonne onorarie, nei tempii ed in molte altre specie di monumenti. Se si vada in cerca d'un criterio o d'una ragione perchè queste rappresentazioni di genere storico nell'arte antica siano state fatte più dalla pittura che dalla scultura, ci pare la si debba trovare in due circostanze. La prima si è, come abbiamo accennato, che la pittura era in minore relazione col culto e colla religione che non colla storia politica e militare della Grecia; difatti quando il tempio religioso sorse in Grecia ebbe più bisogno della statua che del dipinto. Nè gioverà poco il ricordarci che le prime opere di scultura o in legno o crisoelefantina, poichè si richiedeva di vedere la divinità tale qual'era concepita, la rappresentavano al naturale con abiti veri o dipinti; e tutto questo non poteva ottenersi certamente dalla pittura. La seconda circostanza è più storica: la pittura in Grecia si sviluppò contemporaneamante o poco dopo alle famose guerre Persiane e perciò prima della scultura, mentre questa era ancora imperfetta e serviva solamente a fare gli idoli pei tempii, le erme e simili lavori. Era quindi naturale che nel genere storico preponderasse più la pittura e compisse famose rappresentazioni come quella della vittoria di Maratona, di Salamina ec. ec. La pittura prese allora l' ascendente sulla scultura; questa passò

soltanto nell'epoca posteriore a rappresentare soggetti storici e fu allora che s'ebbero le rappresentazioni dei guerrieri e degli atleti.

IV. Quanto ai ritratti sappiamo che incominciarono ad eseguirsi in epoche molto lontane e se prima furono liberi nella composizione, in seguito divennero veri ritratti; difatti noi vediamo che nel ritrarre i vincitori dei giuochi olimpici o degli altri giuochi della Grecia, l'artista doveva ritrarne fedelmente ed il carattere e la figura. Si possono quindi considerare due epoche distinte nella esecuzione dei ritratti nell'arte greca, una più antica, un'altra più recente e meno libera. Nella prima non si veggono scrupolosamente ritratti i personaggi od i vincitori; siccome ed il popolo e l'artista vedevano in essi qualche cosa di straordinario, così volevano scorgere nel ritratto loro una certa idealità, qualche cosa di non comune e sollevarli sugli altri. Così certamente il ritratto del vincitore non era un vero ritratto: vi entrava l'atteggiamento e l'azione od il modo con cui s'era conseguita la vittoria, la persona e la fisonomia avevano un interesse minore ed occupavano il secondo luogo nel ritratto. Fu nella seconda epoca, in quella meno libera cioè, che l'arte ammise il principio di fare il ritratto copiando fedelmente l'individuo. Così furono rappresentati uomini più o meno favolosi, come Omero, Esiodo, i Sette Savii, ed altri. Seguirono poscia i ritratti e le statue dei principi, degli artisti, dei filosofi e dei poeti. Per persuadersi della perfezione di questi ritratti basta osservare i busti pregevolissimi di marmo e di bronzo che si conservano nel nostro Museo Nazionale. E qui bisogna osservare che l'arte greca se è grande nelle sue creazioni artistiche, non è per questo meno grande nella perfezione del ritrarre, e quantunque i ritratti siano posti nel secondo ordine delle opere d'arte, pur nondimeno non sono tali per la vera ed esatta copia del naturale. È indubitato che nel ritratto bisogna copiare quanto più fedelmente è possibile la natura, la persona ed i suoi attributi; ma è molto difficile il saper colpire ed esprimere bene il carattere proprio dell'individuo. Quando coll'immaginazione si crea un tipo qualun-

que e poi lo si vuole ritrarre in un' opera d'arte, siccome esso non esiste che nella fantasia dell' artista, così egli è libero a dargli quel carattere e quella espressione che vuole. Ma copiare il carattere che già esiste in un individuo reale è difficilissimo, richiede un grande talento artistico, ed in questo appunto i Greci si mostrarono maestri ed esecutori sommi. Si hanno solo a studiare pochi busti dell'antichità, per persuadersi d'avvantaggio a quale ammirabile perfezione essi abbiano condotto il ritratto. Il famoso nostro archeologo, Enrico Quirino Visconti, nei suoi pregevolissimi libri dal titolo *Iconografia Greca e Romana* ha raccolti tutti i ritratti esistenti e provenienti dalla Grecia e da Roma. Oggi noi conserviamo soltanto pochi busti di principi e monarchi antichi, fra i quali quello di cui s'hanno più numerose rappresentazioni è Alessandro Magno. Sono invece le monete quelle che ci presentano intiere dinastie greche ed orientali. Il principe greco può distinguersi dagli altri pel diadema ovvero per la corona a raggi che porta sul capo. In Roma s'erano già fatti a fantasia molti ritratti di grandi uomini e specialmente quelli dei quattro primi re, ma il primo vero ritratto fatto da contemporaneo fu quello di Scipione l'Africano. Posteriormente si impressero sulle monete le effigie di Cesare, d'Augusto e di tutti gli altri Imperatori che seguirono. Anche le famiglie aristocratiche dei Romani solevano fare effigiare i ritratti dei loro capi nei famosi medaglioni di metallo prezioso che stimavano lustro della casa. I ritratti degli atleti si distinguono da quelli degli individui comuni, perchè i primi hanno i capelli corti e ricciuti, le membra molto sviluppate, una grande proporzione di linee, uno sviluppo regolare ed eguale e finalmente una grande perfezione in tutta la figura. I pugilatori e quelli che lottavano e pugilavano ad un tempo, con greco vocabolo detti i *pancratiasti*, si distinguono dalle orecchie schiacciate e dai muscoli molto sporgenti. Spesso sono rappresentati in atto di ungersi il corpo, o di pregare i numi o di essere incoronati dopo la vittoria; talvolta poi appariscono portando nelle mani palme e corone. Siccome i Romani si solevano dilettare molto dei giuo-

chi ippici, così spessissimo nei loro mosaici e nei dipinti si trovano questi generi di rappresentazioni, come la lotta dei gladiatori e le altre tenzoni del circo, ovvero il circo stesso o l' anfiteatro. Talvolta trovansi sia nella pittura che nella scultura romana rappresentate soltanto alcune parti del corpo umano, come la mano, il piede, l'occhio, il fallo; queste erano adoperate contro il fascino, o il così detto *malus oculus*.

PARTE II.

DELL'ARCHEOLOGIA

o

STORIA DELL'ARTE

LEZIONE TRENTESIMOTTAVA

DIVISIONE DELLA STORIA DELL' ARTE

1.° Divisione della Storia dell'Arte. — 2.° Condizioni etnografiche e di cultura. — 3.° Condizioni storiche.

Entriamo sin da questa lezione a trattare della seconda parte dell' archeologia, cioè della Storia dell' Arte. Divideremo questa trattazione in tanti capitoli, comprendendo ciascuno di essi un periodo speciale dell'arte. Naturalmente ogni capitolo comprenderà parecchie lezioni e queste riguarderanno sempre non pure le scuole degli artisti, ma eziandio i diversi generi dell'arte, come l'architettura, la scultura e la pittura. Già altre volte abbiamo avuta l'occasione di notare la divisione della storia dell'arte che noi seguiremo; questo però è il luogo opportuno per ritornarvi sopra di proposito.

Giova innanzi tutto avvertire che la nostra divisione si allontana alquanto da quella seguita dal Müller nel suo *Compendio di Archeologia*. Noi dividiamo la Storia dell'Arte in cinque grandi periodi, ciascuno con caratteri a sè. Il primo periodo sarà denominato: *Dei tempi primitivi dell'arte.* Questi cominciano dai tempi favolosi, chè certo ve n'hanno anche rispetto all'arte, da quelli cioè in cui le arti in generale, ma specialmente la scultura non ancora si distinguevano dal puro mestiere; e tali tempi corrono fino all'Olimpiade XXX. Ecco dove noi ci discostiamo dalla divisione del *Müller* e del *Brunn*, giacchè l'uno e l'altro con poca differenza di anni estendono questo periodo primitivo fino all'Olimpiade LX. A questo primo periodo rispondono storicamente il nome di Dedalo, che senza dubbio è il primo nome

favoloso di artista, e quelli di Smilis, Glauco, Reco e Teodoro. Il secondo periodo può dirsi: *Dei tempi antichissimi* o *dell'arcaismo* e corre dalla Olimpiade XXX alla LXXV. Il *Brunn* ed *il Müller* che appellarono il primo periodo: *Principii favolosi dell' arte*, fanno correre questo secondo periodo dalla Olimpiade LX alla LXXX e gli dànno il titolo di *Tendenza allo svolgimento libero dell'arte*. Secondo che si vede chiaro, questo periodo pei due succennati archeologi segnerebbe un passaggio tra l'arcaismo ed il periodo di Fidia che venne dopo; e quando essi dicono *svolgimento dell'arte*, intendono che questa si liberò dai riti, dal convenzionelismo e dalle pastoie religiose ed entrò in una via assai più larga. Denominando così il secondo periodo, essi sono costretti a farvi entrare anche lo stile arcaico, il quale a confondere coi primi tentativi dell'arte vera e libera a noi pare che non sia troppo esatto. Nel secondo periodo, quale noi lo consideriamo, si distinsero le scuole di Argo, di Sicione, di Egina e di Atene, ed alla fine apparvero quegli artisti che vissero proprio all'epoca del passaggio dall'arcaismo allo svolgimento libero dell'arte, quali furono Calamide, Pitagora e Mirone; quest'ultimo dà proprio la mano al famoso Fidia ed all'arte perfetta. Il terzo periodo che chiamiamo: *Del perfezionamento dell'arte*, corre dall'Olimpiade LXXV alla CXI; il *Müller* ed il *Brunn* lo dicono: *Il massimo sviluppo ideale dell'arte*. Questo periodo segna l'apice della perfezione artistica in Grecia ed è rappresentato da Fidia e Policleto. Il quarto periodo può essere denominato: *La maturità dell' arte*, si compie in Alessandria ed in Roma e corre dall' Olimpiade CXI alla CLVIII, cioè sino all'Imperatore Adriano. Qui bisogna confessare che il titolo che il *Brunn* assegna al quarto periodo risponde forse meglio del nostro allo spirito dell'arte che in esso si sviluppò. Egli lo disse: *Tendenza dell'arte alla verità esterna*. Dico che risponde meglio del nostro, perchè in verità mentre nel periodo anteriore predominava l'*ideale* dell'arte, in questo prevalse il *reale*. Nel terzo periodo il fondamento dell' arte era riposto nella imitazione della natura, ma soggetta all'idealità delle forme; nel quarto invece si volle la natura reale quanto più perfettamente si potesse imitare; per questo il *Brunn*

l'ha definito benissimo. Principali artisti di questo periodo furono Scopa, Prassitele e Lisippo. È d'uopo intanto avvertire, che non è a farsi maraviglia se nella storia dell'arte si nominano solamente gli scultori come rappresentanti della medesima. Degli architetti si dice pochissimo in quella, tranne qualche nome favoloso dei primi tempi e qualche altro vero dei tempi di Fidia e di Pericle. Dei pittori è anche poco a dire; la scultura è quella che dà il carattere all'arte ed alla sua storia in generale. Ne segue adunque che una buona divisione della storia della medesima va fatta meglio dal lato dei caratteri della plastica, che da quelli delle arti sorelle. Il quinto ed ultimo periodo che può denominarsi: *Della decadenza dell'arte*, corre dagli Antonini in poi. Il *Brunn* dà una nuova denominazione a quest'ultimo periodo dicendolo: *Dell'arte del tempo dei Successori d'Alessandro fino alla distruzione di Corinto*. Oltre a ciò egli vi distingue due parti; la prima è dai Successori di Alessandro fino alla distruzione di Corinto; la seconda poi comprende l'arte greca al tempo dell'Impero romano, in cui si annoverarono tre scuole, la *italica*, l'*attica nuova* rispetto a quella di Fidia che dicesi *antica* e la scuola dell'Asia Minore.

Dopo aver trattato partitamente di questi cinque periodi dell'arte antica, noi dovremmo aggiungere un parallello tra l'arte puramente ellenica e la straniera, e propriamente l'orientale. E volendo serbare un ordine cronologico, dovremmo far menzione dell'arte egiziana, della indiana, dell'assira, della medo-persiana, della babilonica e della fenicia. Questo però addimandando un trattato altrettanto lungo quanto quello che si richiede per l'arte greca, così stimiamo più opportuno occuparcene altrove di proposito.

Prima di entrare a parlare del primo periodo ci conviene notare che, allo sviluppo dell'arte greca concorsero diverse condizioni etnografiche e di cultura, le quali possono essere considerate rispetto all'arte in quanto questa tiene alla natura, al carattere, alla vita ed alla cultura intera del popolo che la produce. Non si tratta solo della maggiore o minore impressione che l'uomo può avere dalla natura esterna da cui è circondato,

come dall'aria, dal cielo, dal clima, dai mari, dai monti, ecc.; e neppure del maggiore o minore sviluppo della fantasia e delle facoltà artistiche dello spirito umano. Certo v'ha un influsso da questo lato e da quello del carattere del popolo che produce l'arte sulla sua stessa produzione; ma l'influsso etnografico e della cultura non bisogna vederlo nell'artista, ma bensì nell'obbietto e nella materia dell'arte. Ora siccome quest'obbietto in Grecia è l'uomo, la natura organica vivente ed animale, così ci potremo rendere ragione più esatta dello sviluppo e del carattere dell'arte greca, dopo che avremo visto come la natura formava l'uomo, e come lo formava non pure nelle forme esteriori, ma eziandio nello spirito e nelle idee, nel carattere e nella vita, cose tutte che l'arte ricercava e ritraeva.

L'influsso dello Stato sull'arte può indubitatamente esser grande, in quanto può proteggerla; ma esso non può dettare all'artista il modo e le forme con cui debba produrre artisticamente; per questo adunque lo Stato greco non influì sull'artista imponendosi a lui, ma perchè coincideva perfettamente coll'uomo greco. Difatti, se vi fu azione efficacissima dello Stato fu appunto quella stessa che ebbe sull'uomo; lo educò cioè in una armonia completa delle forme e dello spirito, del corpo e del carattere, in quell'armonia dello spirituale e del materiale che costituisce l'essenza dell'arte in genere ed in ispecie la sublimità della greca. Dicasi lo stesso della religione e della poesia. Il mito e la poesia in generale, ma specialmente la drammatica e la lirica, offrirono agli artisti svariatissimi argomenti da trattare: presentavano non l'uomo semplicemente, ma nella divinità l'ideale dell'uomo, quello che s'era sviluppato perfettissimamente nei diversi elementi della vita. E veramente la divinità greca non è altro, siccome abbiamo dimostrato nella Mitologia Artistica, che l'uomo divinizzato e giunto all'apice della perfezione spirituale e corporale. E quando alcuno voglia darsi una ragione sufficiente della forma che gli artisti diedero alla divinità, non deve far altro, che vedere ciò che la mitologia aveva fatto di quest'uomo, che ne aveva fatto lo Stato, che ne aveva fatto la natura.

Oltre alle condizioni etnografiche e di cultura, ve ne ha delle altre storiche. Noi troviamo adunque che tre elementi distinti l'uno dall'altro contribuirono a dare una forma speciale ed a far progredire la primitiva arte della Grecia. Il primo elemento è il *pelasgico*. E qui per Pelasgi noi intendiamo quei popoli primitivi, che in Grecia precedettero la formazione degli Elleni, o del popolo greco propriamente detto. In Italia poi sotto il nome di Pelasgi s'intendono quelli che erano conosciuti coi nomi di Enotrii, Peucezii, Siculi e Morgeti, i quali abitavano l'Italia di mezzo, la meridionale e la Sicilia. Questi popoli furono poscia abbattuti dai Latini e dagli Osci. Il pelasgico stesso però ha un altro elemento che è l'Etrusco. Gli Etruschi benchè non siano della famiglia greca, pure presero più della civiltà greca e l'apportarono in Italia. E questo si avverò per doppia ragione. La prima è la fondazione d'una colonia pelasgica, che venuta dal sud della Lidia, sotto il nome di *Tarreni* e piu tardi *Tirreni*, si stabilì presso Cere e Tarquinii e portò seco quella cultura greco-pelasgica che era nell'Asia Minore e che procedeva dalla cultura greca. La città di Tarquinii specialmente fu il punto centrale della cultura ellenica in tutta l'Etruria. La seconda ragione fu il commercio strettissimo che l'Etruria aveva colle colonie greche e coll'Italia meridionale e sopratutto quando una popolazione etrusca si gittò fino al territorio del Volturno e venne a stabilirsi a Capua ed a Nola. Oltre a ciò gli Etruschi avevano un commercio attivissimo che si estendeva sino a Corinto ed a Focca. Ora negli antichissimi tempi sia in Grecia che in Italia vi fu, non diremo una cultura o civiltà, ma una vita quasi civile, uno stadio autoctono, che è appunto quello dei Pelasgi. Questi adunque ebbero due vite o due manifestazioni, una in Grecia ed un'altra in Italia, benchè una simile all'altra. Quali documenti di questo stadio non ci restano che alcuni pochi avvanzi di costruzioni, come mura, acquedotti, cloache. Sappiamo che vivevano nelle così dette πόλεις, *città* e questi avvanzi di costruzioni che si trovano sia presso i Pelasgi della Grecia che presso quelli dell'Italia e sono simili fra loro, fanno vedere appunto lo stadio comune di questa popolazione e come visse nel medesimo tempo in due

belle regioni, l'Ellade, e l'Ausonia. Queste costruzioni pelasgiche son note nella storia dell'arte sotto il nome di costruzioni Ciclopiche.

Il secondo elemento è l'*asiatico*, il quale nel primo periodo dell'arte è proprio dell'Assiria e della Fenicia, mentre nel secondo è dell'Egitto. Le colonie fenicie che erano nell'Asia Minore si diffusero poco per volta, talmente che ebbero nelle loro mani il commercio tra l'Oriente e la Grecia e trasportarono sulle coste greche quasi tutti i prodotti dei loro paesi, come vetri, vasi figurati, tappeti, stoffe, utensili e mobili assirii. Ei fu primitivamente dai mercanti delle colonie fenicie che i primitivi Pelasgi della Grecia impararono i pesi e le misure, i lavori in legno ed in pietra, i lavori in metallo e quelli idraulici, ed infine tutte quelle attività di guadagno e utili che dicevano *arti* e che poi veramente divennero tali.

V'ha finalmente il terzo elemento che è il *nazionale-greco* e che comincia a manifestarsi colla immigrazione dorica dal nord della Grecia. Questa immigrazione produsse da una parte la fine morale, per non dire la distruzione, della civiltà e del popolo pelasgico e dall'altra parte il principio d'una nuova formazione dello Stato in Grecia col distinguersi delle principali famiglie e dialetti degli Achei, Dorii, Eolii e Jonii. Si produsse così una civiltà distinta nei tre rami, Jonica, Dorica ed Eolica, ma che riunita in un solo gruppo dicesi Ellenica. Pur tuttavia quanto all'arte, furono specialmente i Dorii che diedero il tono nella loro architettura che fu consona allo Stato ed alla vita greca. Qui dunque comincia per la Grecia il periodo eroico o l'epoca dell'epopea; comincia il periodo dell'aristocrazia negli Stati e perciò le case degli Anacti si costruiscono più commode e belle di quelle dei Pelasgi. Si cominciano quindi a vedere gli oggetti di lusso, o se non di lusso, quelli di non assoluta necessità e sulle armi si fanno istoriare la vita degli eroi o le scene mitologiche. Questo primo periodo, del quale entreremo tosto a parlare nella prossima lezione, è molto adatto ed importante per farci intendere che l'origine dell'arte in Grecia è talmente larga, che con essa non si nega totalmente l'influsso asiatico; nè noi

faremo come altri a dire che in origine l'arte greca non fu che una pura copia od imitazione dell'asiatica. È stata questa una delle grandi quistioni che fu dibattuta e si dibatte ancora ed in Germania ed in Italia. Il primo che la mosse fu il *Thiersch* nel suo libro dal titolo: *Le Epoche dell' Arte plastica Greca*, nel quale procedendo punto con leggerezza, anzi colla conoscenza profonda dei prodotti dell'arte ellenica, assira e fenicia, sostenne che l'arte greca come puramente tale sia cominciata soltanto poche generazioni prima di Fidia; secondo lui adunque fino allora non vi fu che arte orientale riprodotta in Grecia, come pure in Roma non vi fu che arte greca riprodotta dal popolo romano. Il *Thiersch* fu seguìto da parecchi altri e ultimamente sopratutto dal *Bursian* e dal *Friederich*. Ma una più larga schiera d'autorevolissimi archeologi sorse in opposizione a tale teoria, ed a questa schiera appartengono il *Müller*, il *Gerhard*, *Otto Jahn*, il *Brunn* e parecchi altri. Tutti questi non negano punto l'elemento asiatico nell'arte greca, ma lo limitano geograficamente all'arte assira e fenicia e cronologicamente ad un'epoca molto remota, prima che l'arte fosse detta e divenisse veramente greca. Oggidì questa scuola che crede all'indipendenza di questa, ammette solo che qualche processo tecnico, qualche modo di lavorare le materie ed alcune rappresentazioni antichissime siano state importate quivi dall'Oriente. Inoltre essa afferma e pruova che questo periodo in cui si può parlare d'un'arte importata dall'Oriente in Grecia, è solo un periodo di primi tentativi e che si riferisce ai tempi in cui l'arte era ancora un mestiere. L'arte ellenica dunque sarebbe sorta da sè, avrebbe così acquistato e rappresentato un carattere puro e nazionale. Dall'altra parte l'influsso orientale si limiterebbe soltanto ad un'epoca primitiva e ad una sfera puramente tecnica, in cui l'originalità dell'arte ellenica non sarebbe menomamente compromessa.

Queste sono le condizioni storiche che influirono allo sviluppo dell'arte in Grecia.

CAPO PRIMO

PERIODO I.

LEZIONE TRENTESIMANONA

DELL' ARCHITETTURA.

1.° Dell'Architettura greca nei suoi tre elementi, pelasgico, asiatico ed ellenico.

In questa lezione entriamo a parlare del primo periodo della Storia dell'arte, che va denominato dei *Tempi primitivi* della medesima. Fa d'uopo però osservare, che l'ordine che serberemo nella esposizione di ciascuno dei periodi sarà tale, che prima discorreremo dell'architettura, indi della scultura ed in fine della pittura.

La vera architettura come arte comincia là dove nella costruzione di un edifizio qualunque entra una idea artistica ed una composizione o stile che ad essa si riferisca; comincia insomma quando lo stile adopera i materiali e le forme architettoniche come membri organici rappresentanti quell' idea, alla stessa guisa che la scultura e la pittura adoperano le forme del corpo umano per rappresentare con esse un concetto. L'architettura, come dimostrammo già nella Propedeutica, tende a dare alle forme materiali per sè stesse inorganiche un organismo ed un movimento; essa dunque comincia ad essere arte quando nell'e-

secuzione di un monumento entra appunto questo concetto dell'organismo. Era perciò naturale che essa in Grecia cominciasse colla formazione d'una vera civiltà ellenica, d'un vero Stato, cioè dopo la immigrazione dorica. Nei secoli favolosi e di gran lunga anteriori a questo grande avvenimento nazionale, a cagione della rozzezza in cui vivevasi, mancava quest'idea artistica e determinata; la tecnica architettonica quindi era molto strettamente legata alla massa informe e naturale delle pietre. L'architettura dei Pelasgi si riduce tutta ad un semplice tentativo di forme. Allorchè parlammo dell'essenza dell'architettura, dicemmo che ogni mestiere in generale si eleva ad arte quando lo scopo pratico od utile alla vita non distrugge, ma si unifica e si armonizza coll'idea artistica. Nell'architettura questo scopo predomina sulla bellezza, ed ecco perchè quest'arte è più difficile delle altre. Ora siccome l'architettura ai tempi dei Pelasgi era sul principio, naturalmente lo scopo pratico prevalse sulla bellezza artistica e perciò le costruzioni pelasgiche o *ciclopiche*, come sogliono dirsi, sono fatte sempre per servire di difesa alla città contro le intemperie e contro i nemici sia esterni che interni; le mura delle città e delle *acropoli*, che sogliono propriamente dire *opere ciclopiche*, sono i principali lavori dell'architettura pelasgica. La fortezza è la condizione essenziale di queste costruzioni, la pietra ne è l'unico materiale, la forma colossale ne è una necessità. Macigni enormi, irregolari, spesse volte a più angoli e per lo più senza essere punto lavorati, erano messi gli uni sugli altri senza alcun cemento, ed allora si dicevano propriamente ἀργοί; i vuoti poi che rimanevano tra l'uno e l'altro macigno erano riempiti da pietre più piccole, come si vede nelle mura di Tirinto. Questa è la costruzione che potrebbe dirsi la più greggia e la più antica. Ve ne era però un'altra, in cui le masse erano alquanto lavorate e connesse insieme con maggiore regolarità che non nella costruzione precedente; la si può vedere specialmente nelle mura di Micene e di Argo. Essa presenta le porte in forma piramidale. Amendue queste primitive costruzioni però si trasformavano a poco a poco in una terza, in cui le pietre pigliano per lo più le forme di quadroni, quan-

tunque in ogni tempo la forma di poligono si sia conservata nella base. Questa costruzione è quella detta da Vitruvio *architectura incerta, ciclopica vel pelasgica*. L'Arcadia e l'Epiro ne sono le sedi principali. La lunghezza d'un macigno è approssimativamente dai 7 ai 9 piedi; la larghezza è di 4 piedi; tutto un muro è alto per lo più 60 piedi, ma ve ne ha anche di quelli da 20 a 24 piedi. Si noti bene che tali proporzioni si mantenevano principalmente in due fabbriche speciali ma simili, cioè le mura delle città e quelle delle *acropoli* o castelli fortificati. Nelle porte le imposte e gli architravi sono semplici moli o macigni, naturalmente non più di tre, e la porta è incastrata nel mezzo dell'edifizio. Attorno alle mura solevano costruirsi delle torri, le quali erano angolari come quelle di Micene, o rotonde come in Cadmea, o mezzo rotonde come in Sipilo. Nelle mura di Micene, Larissa, Tirinto ed altre città greche ed italiche si trovano spesso dei corridoi a forma di frontoni. In Italia queste costruzioni pelasgiche trovano nella Sicilia, nell'alto Lazio, nel paese degli Ernici (da *herna* roccia) e nei paesi dei Marsi e Sabini, ove si ammirano gli avanzi della città di Cora, Norba, Signia, Praeneste, Alatrium, Anagnia, ecc. Presso i Volsci si trovano in Circej ed in Fundi. Le mura e gli avvanzi dei monumenti di tutte queste città sono della seconda specie ciclopica. Questa costruzione si estendeva anche alle case eroiche dei signori, e se le edificavano per lo più intorno alle acropoli. Le mura delle città adunque, delle acropoli e delle case eroiche sono i primi e più antichi monumenti della architettura ciclopica o pelasgica.

Ma v'ha ancora degli altri edifizii che bisogna siano annoverati fra le opere pelasgiche. E riassumendoli, i principali sono questi: 1.° Le prime fondazioni dei tempii. Intorno a questi noi non abbiamo avanzi o monumento alcuno, ma soltanto notizie vaghe, le quali quantunque per lo più alquanto favolose, pure contengono una parte vera. Dalla comparazione di queste notizie con qualche antichissimo avanzo di costruzione simile possiamo dunque formarci almeno una lontana idea della fondazione di tali tempii, Pausania ci parla d'un tempio di costruzione pelasgica nell'ἀγορά di Elide, il cui tetto riposava

sopra colonne di quercia, d'un altro in Mantinea che era tutto di quercia e dedicato a Nettuno, e finalmente d'un tempio tutto di metallo. Certamente ai tempi in cui viveva Pausania egli non potè vedere questo tempio, ma ne riseppe per mezzo d'una tradizione che i Greci mantenevano ancora a quell'epoca; ammettiamo pure che l'esistenza di questo tempio di metallo sia una favola, per tuttavia dobbiamo ritenere che è questo un caso in cui si ricorda di un tempio ricoperto di lamine di metallo sia all'esterno che all'interno. 2.° Le tombe a forma conica, detti *tumuli*. A queste spesse volte erano aggiunti i *laberinti*, come quelli di Nauplia, i quali erano delle camere sotterranee scavate nelle rocce. 3.° Le costruzioni degli antichi porti di mare. 4.° Gli sfogatoi o canali ed emissarii dei laghi e specialmente delle cloache. A questi appartenevano i famosi sfogatoi del lago Copaide nella Beozia.

Fra queste opere bisogna anche annoverare le etrusche, giacchè molti monumenti di questa architettura presentano le stesse norme di costruziοni or ora esposte. Non solo le acropoli, ma le intere città ed i particolari edifizii avevano le mura ciclopiche. Nel lavorare le rocce gli Etruschi s'acquistarono presso gli antichi una grande celebrità: ebbero talento particolare nel costruire opere colossali e grandiose; ma specialmente i canali per bonificare i terreni paludosi e per nettare le città. In Roma, oltre a molte altre arti esercitate particolarmente da gente etrusca, furono chiamati architetti ed operai da Tarquinii, i qnali fecero le famose cloache per bonificare le paludi e specialmente la *Cloaca Maxima* nel *Forum*. È pure accertato che gli Etruschi pei primi conobbero la maniera di fare le volte, le quali del resto furono una perfezione della volta ciclopica che primitivamente era scavata nelle rocce. Così pure lo schema, il modello della casa italica, di cui la casa romana di Pompei non è che un allargamento, quella casa che presenta nel mezzo l'atrio, pur'essa è una maniera di costruzione tutta tuscanica; infatti l'edifizio etrusco aveva in mezzo il così detto *Cavoedium*, in lingua etrusca l'*Atrium*, che è quel gran vano circondato intorno intorno da colonne e da camere. Presentano

avvanzi di questa costruzione tuscanica le mura delle città di Volaterra, Bovillae, Fesulae, Populonia, Cortona, e Perusia. Sono famosi poi i canali del *Padus*, fatti pure dagli Etruschi, quelli dell'*Arnus* e gli emissarii del lago Albano.

Oltre all'elemento pelasgico v'ha nell'antichissima arte greca un elemento asiatico, il quale si manifestò specialmente nelle seguenti costruzioni: 1.° Il *Thesaurus*, θησαυρός, specie di edifizio a forma di duomo o cupolo, il quale poteva essere proprietà dello Stato o della città, piccola parte di un tempio o d'una casa. Sia nel primo che nel secondo caso esso era sempre destinato a conservare armi, doni votivi, oggetti preziosi ed altre ricchezze. Celebri erano il *Thesaurus* di Minios in Orchomeno, quello di Atreo in Micene. Il tesoro di Atreo è quello che si conserva dippiù degli altri: esso era formato di pietre orizzontali rientranti ed alla sommità riunita da una sola pietra che chiudeva l'edifizio; in piedi alla base era una porta in forma piramidale e nell'interno erano affisse ai muri grandi piastre di metallo, come si argomenta dai chiodi e dai buchi ancora rimastivi. Sul frontespizio poi si osservavano delle mezze colonne e delle tavole di marmo bianco, rosso e verde, le quali avevano delle spirali e degli altri ornamenti. La porta aveva 18 piedi di altezza, 11 di larghezza; l'architrave era una pietra lunga 72 piedi e larga 16. 2.° Alquanto simili ad esso erano i così detti Οὐδοί, specie di fondamento, di soglia sotterranea nei tempii, fatta a forma di volta, che servivano a conservare gli oggetti preziosi, ed in generale allo stesso scopo del tesoro. 3.° Forma quasi simile ai due monumenti antecedenti avevano i così detti *Thalami*, Θαλαμοί, cioè edifizii od appartamenti con gran numero di camere che servivano per le donne e spesso si adoperavano anche come prigioni. A simiglianza poi delle cupole o tempii avevano spesso una forma piramidale.

In Etruria troviamo dei monumenti di costruzione molto simile a quella del *Thesaurus* dei Greci, e specialmente rispetto alle tombe, le quali erano scavate nelle colline, ovvero elevate sul suolo per mezzo di pietre. Talvolta, come nella famosa tomba di Porsenna in Tarquinii, tutto l'edifizio riducevasi ad

una svelta piramide collocata sopra una base cubica. La più gran parte delle tombe della città di Tarquinii sono scavate nel tufo ed in forma piramidale. Quadrate sono le tombe di *Clusium* e di *Volaterrae;* quelle di forma rotonda sono rare. Qualche volta vi si trovano dei pilastri, il tetto è orizzontale o piramidale e qualche volta il frontespizio ha degli ornati.

Qui dovremmo parlare del vero elemento ellenico, che si trova nelle primitive costruzioni, ma è a sapere che esso non si può precisamente determinare e per due potenti ragioni. La prima è, perchè fra queste costruzioni composte dell'elemento *pelasgico* ed *asiatico* e la costruzione puramente greca dei tempi posteriori non v'è anello di congiunzione, non vi sono cioè dei monumenti, i quali ci dimostrino come l'antichissimo elemento greco si sia unificato e fuso col *ciclopico-pelasgico* e coll'*asiatico* ancora. La seconda ragione risulta dalla prima ed è questa, che appunto in queste antiche forme pelasgico-asiatiche entra già l' elemento puro greco, ma v'entra con una maggiore mollezza e leggerezza che si dà alle forme architettoniche, qualità che certamente mancano nella pura costruzione asiatica. Se poi si voglia proprio sapere in quale specie di monumenti si trovi il puro elemento greco, s'ha a rispondere che elementi proprii dell' antichissima architettura greca non vi sono; è utile però leggere a tal'uopo Omero e nella lettura di quei poemi fermare l'attenzione specialmente sulle descrizioni dei tempii e delle case e precisamente delle magnifiche magioni degli eroi. Quelle descrizioni di monumenti e di armi certamente sono in parte favolose, in parte poetiche, ma alla fine il fondo è sempre storico. Quando Omero vi descrive la casa degli eroi in sostanza non descrive che la casa dei suoi tempi, di quelli cioè posteriori all'immigrazione dorica, nei quali l'elemento greco nell'architettura erasi di già distinto dal pelasgico e dall'asiatico. Ed è appunto nella casa che si deve vedere il carattere greco, perchè dopo la grande immigrazione dorica il popolo ellenico cominciò nello Stato e nella famiglia a tenere una vita più stabile ed autonoma.

LEZIONE QUARANTESIMA

DELLA SCULTURA

1.° Della scultura greca nel doppio suo elemento, pelasgico e asiatico-acheo.

Imprendendo oggi a parlare della scultura del primo periodo, notiamo dapprima che distingueremo tre elementi anche nella formazione di quest'arte, cioè il *pelasgico*, l'*asiatico* ed il puro *greco* od *omerico*, i quali veramente corrispondono a tre epoche nello stesso primo periodo dell'arte. Si potrebbe credere che vi siano stati di fatto tre periodi, uno per ciascun'elemento; ma questa non sarebbe una divisione esatta, primieramente perchè fra l'un elemento e l'altro non v'è poi una tale distinzione da formare tre periodi distinti, e poi perchè l'influsso asiatico al tempo d'Omero, è tale che non si può fare a meno di considerare in uno questi moltiplici elementi. A noi del resto è concesso esaminarli separatamente e notare di ciascuno di essi le principali caratteristiche.

La *statua* come immagine della natura organica, umana non appartiene ancora alla scultura pelasgica. L'immagine della divinità non è ancora un vero εἰκών, non ancora un soggetto fornito della personalità umana, ma sibbene un segno simbolico, che doveva accennare soltanto alla presenza della divinità. Questo è il periodo così detto *aniconico* ed è proprio pelasgico. In esso bastavano le rozze pietre, i pilastri, i pali, le tavole e simili altri simboli, i quali divenivano obbietto di culto e con nome speciale rappresentavano questa o quell'altra divinità. Egli era soltanto mediante la così detta *consecratio*, in greco ἵδρυσις che queste informi masse simboliche divenivano obbietto di culto. Negli autori greci e specialmente in *Pausania* si trovano spessissimo le parole ἀργοὶ λίθοι; sono queste appunto le pietre sacre, come l'Eros di Tespia, i Dioscuri di Orcomeno ed i trenta pilastri di Fare che Pausania ancora ai suoi tempi

ebbe l'opportunità di vedere in un tempio. Tali erano pure l'Apollo Igieo dei Dorii e la Diana Patroa. Talvolta poi erano delle lance che rappresentavano le divinità; tal'era il Giove *Scheptron* di Cheronea, il tridente che rappresentava Nettuno, la colonna di Argo che rappresentava Giunone ed i due legni trasversali messi a forma di croce che a Sparta rappresentavano i Dioscuri. Se poi uno di questi obbietti simbolici era ornato e talvolta anche riccamente vestito, allora dicevasi in greco ἄγαλμα, nome del resto assai comune ai tripodi, alle coppe e ad ogni altro oggetto sacro adoperato nei tempii. Fino a questo punto si riconosce l'elemento pelasgico nelle origini della scultura greca. Posteriormente, da quest'epoca *aniconica* si passò alla *iconica*. Sorse allora l'*erma* che è il primo tentativo della rappresentazione della divinità in forma umana. Ma come mai avvenne questo passaggio? Ecco una delle quistioni più difficili che si presenta quando si fa a studiare intorno all'origine della scultura greca.

Coloro i quali credono molto fermamente ed illimitatamente all'influsso orientale sull'arte greca, si valgono di questa lacuna, cioè della oscurità in cui si è circa il modo del passaggio d'un periodo all'altro, per dimostrare che la scultura greca sorse assolutamente colla imitazione dell'arte orientale e non per lungo trascorrere di tempo, ma immediatamente, ad un tratto. La loro teorica è formulata presso a poco con queste idee. I Greci, dicono essi, non potevano da sè soli passare da un periodo all'altro, il che è tanto vero, che se la scultura loro dal periodo *aniconico* avesse progredito a poco a poco da sè stessa, certamente sarebbe riuscita a creare la statua, tante furono le generazioni che intercedettero tra l'una epoca e l'altra. Ora in questo tempo di mezzo le relazioni tra l'Oriente e la Grecia furono più frequenti e molteplici e la mitologia comparata ci dimostra che appunto in quest'epoca influì molto la mitologia orientale sulla greca primitiva. Che meraviglia è adunque che nello stesso tempo l'*iconica* orientale sia sottentrata all'arte *aniconica* greco-pelasgica? Inoltre si sa dalla storia che, quando la Grecia era abitata dai Pelasgi, tutto l'Oriente, e l'Egitto specialmente conosceva già le statue per le divinità. Adunque, concludono

essi, il passaggio dall'un periodo all'altro, non avvenne immediatamente e per intima forza dello spirito greco, ma solo per importazione esterna.

Questa opinione non merita di essere tenuta in poco conto, perchè se non è vera, ha almanco molte proprietà per poter sembrar tale e specialmente perchè quelli che l'avversano e negano assolutamente ogni influsso asiatico sull'arte greca, per ispiegarsi il passaggio dall'un elemento all'altro, ricorrono ad un fatto che certo non può completamente spiegare quello che vorrebbero. Essi cominciano dall'affermare, che tal fatto si andò compiendo a poco a poco, ed il Winkelmann, seguito poi dallo Zoega e dal Müller, fu il primo a stabilire come anello o punto intermedio tra i due elementi l'*erma*. Questa secondo lui sorse gradatamente dal pilastro, in quanto a questo od alla estremità di una colonna si aggiunse o si scolpì una testa umana; talvolta vi si aggiunsero anche le braccia od invece di esse alcuni piccoli tronchi, ai quali si appendevano armi e corone specialmente quando si volevano rappresentare i guerrieri o gli eroi; alle divinità produttrici si aggiunsero anche i *phalli* e poi mano mano il tronco della colonna si divise in modo che si formarono piedi e gambe, le quali completarono la figura del corpo umano. Ciascuno ben intende che questa apparisce l'origine più naturale della statua ed ei pare una realtà che presso un popolo giovine questo sia stato il processo più semplice col quale un pilastro od una colonna abbiano presa la figura umana. Eppure a noi non sembra così. Infatti hanno soggiunto i fautori dell'influsso orientale sull'arte greca: Ma, l'arte non si forma come un'accademia. Il primo artista di un popolo non fa come uno scolaro, il quale comincia dal disegnare il capo, passa poi mano mano alle braccia, al tronco, alle gambe, ai piedi e finalmente forma o copia una statua dal nudo, facendone prima il bozzo in gesso e poi il getto in bronzo. Quando i primi artisti greci furono nello stato di formare il capo, che certo è la cosa la più difficile di tutta la scultura, noi non sappiamo comprendere come la loro arte si sia fermata lì e non abbia allo stesso momento formato tutto il corpo. Inoltre le *erme* sono per sè medesime simboli; ora il

simbolo è una astrazione, è qualche cosa che suppone un fatto più compiuto del simbolo medesimo, suppone cioè l' esistenza della statua e della divinità, o almeno dell' idea rappresentata dal simulacro. Dunque gli artisti greci dovevano già conoscere il modo di fare la statua, se essi stessi la simboleggiavano nell'*erma*. Ora, concludono essi, cadendosi in questa contraddizione non può essere l'*erma* l'anello di congiunzione tra l'elemento *pelasgico* e l'*asiatico*.

Questa quistione agitata finora non si è ancora risoluta. V'ha degli archeologi che tengono molto fermamente all'originalità dell'arte greca e negano assolutamente qualsiasi influsso asiatico; v'ha di quelli che stanno dal lato opposto, e finalmente di quelli che si studiano di conciliare i due estremi. Ai giorni nostri gli studii sull'arte egiziana procedono semprepiù oltre, s'ottengono nuove scoperte e dalla comparazione tra l'arte greca e l'orientale si è concluso, che ei non si può senza offendere la verità storica negare l'influsso orientale sull'origine della scultura greca. Noi dunque riteniamo che quest'influsso bisogna vederlo, più che nell'arte sviluppata, nella sua origine, cioè nel passaggio dal periodo *aniconico* all'*iconico:* questo passaggio poi si spiega col fatto d'aver data la forma umana alla rappresentazione della divinità e coll'essersi gli dei personificati nella primitiva poesia epica. Ammettendolo così, non si viene punto ad offendere l'originalità dell'arte greca, la quale non è tale solamente perchè rappresenta la divinità in forme umane, ma perchè è arte storica per eccellenza, la quale si svolge man mano, si perfeziona nella tecnica e giunge ad esprimere nella materia scultoria tutti i momenti delle passioni, dei sentimenti e degli affetti umani. L'arte orientale per contrario non ha storia sua propria e neppure si poggia su quella della vita e della civiltà asiatica. Donde si conclude che, anche accettando l'esistenza di quell'influsso, non si viene giammai a menomare lo spirito originale dell'arte ellenica.

L'elemento asiatico adunque comincia in Grecia col presentare il primo abbozzo della figura umana rispetto alle divinità; il quale fatto ha stretta relazione con un altro che avviene nella mitologia greca. Quando v'era ancora la civiltà pelasgica, la mitologia gre-

ra non poteva dirsi tale perchè rozza e povera. Le divinità non s'erano ancora ben formate, non avevano ancora vita nella fantasia del popolo e neppure rappresentavano un concetto storico; invece erano ancora una pura astrazione di quelle forze meravigliose della natura le quali, come altrove abbiamo dimostrato, furono la vera base della mitologia greca. Ora a poco a poco, sia per le continue relazioni coll'Oriente, che per lo sviluppo progressivo del popolo greco, la mitologia si determinò meglio e la divinità s'appresentò alla fantasia come un uomo, ed allora eccola pervenuta all'*antropomorfismo*. È indubitato che questo era già antecedentemente in uso per l'arte orientale. Poco dopo, la poesia epica incominciò ad avere il suo svolgimento ed ebbe il massimo grado di perfezione nella raccolta delle tradizioni o rapsodie, che formarono poi i due poemi intitolati da Omero.

Ad una stessa epoca adunque compivansi tre fatti: la Grecia entra in relazione coll'Oriente, la mitologia perviene all'*antropomorfismo* e lo svolgimento della poesia epica determina meglio la personificazione delle forze fisiche, formandone le divinità. Si può quindi conchiudere senza tema di errare che la *statua* sorse nella scultura greca primieramente per influsso orientale sia mitologico che artistico, e poscia per lo svolgimento della fantasia e dello spirito del popolo greco. Sventuratamente non possiamo determinar nulla di questo periodo, perchè non ne abbiamo monumenti: dobbiamo quindi limitarci ad affermare che tra l'elemento pelasgico ed il nuovo asiatico comincia la figura umana nella scultura. Pur tuttavia non si può dire di essere giunti ai tempi d'Omero od allo svolgimento puro ellenico; si è ancora ai tempi favolosi, come simbolo dei quali ci si presenta il nome di *Dedalo*, che rappresenta l'origine dell'arte greca allo stesso modo che Omero rappresenta l'origine della poesia epica della Grecia. L'elemento asiatico rispetto al pelasgico rappresenta un progresso della scultura, del quale se vogliamo farci una idea più o meno esatta dobbiamo ricorrere alla favola di *Dedalo* e ricavarne quel poco di vero che essa contiene.

Mentre la vera scultura in pietra era ancora in sui primordii,

in Grecia gli intagli in legno erano già molto in uso; questi erano già parte della scultura, mentre il lavoro della pietra era soltanto una parte, un ornamento, un sussidio dell'architettura. Tale ce la mostrano i famosi due leoni della porta di Micene e la Niobe scolpita sul monte Sipilo, due monumenti di pietra antichissimi e che non si sono distaccati ancora dall'architettura, mentre a quest'epoca stessa le statue di legno già stanno da sè. Tali immagini degli dei si dicevano ξόανα. Assegnano per lo più due ragioni per cui a compiere tali statue si usò il legno a preferenza della pietra. La prima, perchè il legno è più facile a lavorarsi, non conoscendosi ancora i mezzi adatti per lavorare la pietra; la seconda poi che il legno è una materia più organica e perciò più adatta a rappresentare le forme organiche. Se non che, questa seconda ragione sembrami non fondata ed invece sarebbe detto assai meglio che la pietra non si poteva adoperare perchè la scultura non s'era ancora separata dall'architettura, nè l'artista greco concepiva la possibilità di servirsene per formare le immagini degli dei. Queste immagini valevano come cosa sacra e spesso si diceva che erano mandate agli uomini dagli stessi dei e dagli eroi, come, ad esempio, si disse di Danao, d'Oreste, d'Ifigenia. La qual cosa era naturale, perchè, non trovandosi i nomi degli autori delle statue, sia per opera dei sacerdoti che favoleggiavano, sia per quella mania di divinizzar tutto, conveniva dire che venivano dagli dei. Qualch'altra volta poi per dare maggior valore a quest'idoli di legno li attribuivano ad autori posteriori e più conosciuti. Descrivevano queste immagini secondo le favole ed attribuivano loro molte particolarità, come gli occhi chiusi, l'atteggiamento in ginocchio e simili. In generale le tradizioni ci dicono che le divinità raffigurate erano brutte di aspetto, alcune volte strane e spesso ispiranti terrore a cagione dei molti e svariati attributi. Stavano rigidamente in piedi, avevano le gambe unite o semplicemente delineate, le braccia distese ed unite al corpo, gli occhi chiusi e indicati soltanto da linee dipinte a colore. Altre statue erano sedute, come una Minerva in Troia, la quale in una mano aveva il fuso e la rocca e nell'altra reggeva la lancia. Un indizio dello

stile di queste opere si può avere da alcuni antichissimi dipinti vasculari. Siccome poi questi idoli dovevano rappresentare delle divinità, così erano vestiti come gli uomini e serviti similmente ad essi. Erano frequentemente ornati di corone e di diademi, cinti di lussose vesti e quando queste non vi erano, solevano graziosamente dipingerli e fregiarli; non di rado mettevano poi dei cappelli e degli altri ornamenti. Καλλυντήρια era la festa della *toelette* o vestizione della statua e Λουτρόν quella del suo bagno. V'era quindi nel tempio un apposito guardarobe per le vestimenta degl'idoli, ed inoltre persone o sacerdoti addetti a tale uffizio. Quest'uso si protrasse sino ai tempi dell'Impero Romano, anzi verso l'ultimo s'accrebbe tanto che ci si ricorda la Giunione di Samo *nubentis habitu* e l'accettazione che ne fece la chiesa cristiana. Difatti anche ai nostri dì vediamo nelle chiese essere riccamente vestite le statue dei santi. Naturalmente di queste opere primitive non esiste oggi più alcuna; nondimeno possiamo affermare che questo era l'inizio della vera arte scultoria, la base dello stile posteriore che fu detto *ieratico* od *arcaico*. Questo passaggio al periodo iconico ci rivela adunque l'influsso asiatico, il quale più che egiziano fu assirico, come ci attesta la porta di Micene, la quale resta solo monumento che pruovi come l'influsso predetto si deve vedere specialmente nel rapporto tra la scultura e l'architettura.

Se non che nell'indole fantastica del popolo greco stava la necessità di vedere rappresentata in forme umane la vita delle divinità; lo ξόανον adunque non bastava. Bisognava che esso divenisse statua, lasciasse di esser semplice tronco per mezzo dell'intaglio, si perfezionasse ed arricchitosi delle forme umane più perfette, rappresentasse le divinità quali erano nella mitologia. E questa fu appunto l'opera di Dedalo o d'una famiglia, d'una scuola d'artisti; giacchè questo nome, tutt'altro che essere storico e vero, è come quello di Omero, nome che indica un mito ed un'epoca intiera. Esso apparisce come il fondatore dell'arte puramente ellenica e perciò ce ne occuperemo specialmente nella seguente lezione.

LEZIONE QUARANTESIMAPRIMA

CONTINUAZIONE.

1.° Di Dedalo e dell'elemento acheo nella scultura.—2.° Dell'elemento greco o dell'arte omerica.

Nella lezione passata, dopo aver distinto nella primitiva scultura greca l'elemento *pelasgico* dall'*asiatico*, notammo che quest'ultimo comprendeva due periodi, il primo che ebbe per suo carattere speciale l'uso della figura umana, ed il secondo che, sotto il nome di Dedalo rappresenta un progresso della tecnica. Questo nome, come dicemmo, è favoloso e mitologico ed in Omero medesimo si parla di Dedalo e delle sue opere come si parla di Vulcano e dei lavori di metallo, che venivano fuori della sua fucina; abbiamo quindi una parola che contiene in sè una favola, ma pur nullameno non cessa di avere qualche cosa di vero, e questo a noi importa di scoprire per intendere bene lo svolgimento dell'arte.

La favola adunque racconta che Dedalo in origine era un architetto e che tutta la sua vita passò in una continua emigrazione da una città all'altra della Grecia ed anche in Oriente. Recatosi in Creta fu egli il primo a costruirvi un labirinto molto complicato e, venuto poscia in Italia, si fermò specialmente in Capua, in Sicilia ed in Sardegna dove innalzò lo stesso edifizio od altri simili. In generale però questo continuo viaggiare è circoscritto alle città della Grecia e dell'Italia, la più lontana escursione va fino all'Egitto. Dicesi che Dedalo abbia inventati molti strumenti per intagliare in legno e specialmente la *serra*, la *sega*, l'*ascia*, il *perpendiculum*, la *teretra* o trapano e così via vla. Delle sue statue si diceva che erano quasi vive e si muovevano.

Ora per comprendere bene il significato della parola Dedalo bisogna anzi tutto premettere, che nelle favole o nelle tradizioni storiche si conservano molte notizie o dati, dai quali risulta che in origine le arti erano esercitate da congregazioni speciali che si potrebbero rassomigliare alle così dette *maestranze* del medioevo; anzi erano qualche cosa di più ristretto, perchè gli artisti erano legati con vincoli di sangue, in guisa che formavano famiglie. In queste il processo artistico si trasmetteva da padre in figlio ed allora ne seguivano due fatti: o il nome del fondatore di un'arte, d'una congregazione e quello dell'artista che vi si era più distinto diventavano nomi generali ed allora erano assunti da tutti i componenti questa corporazione; ovvero il nome di tutti quelli che esercitavano una data arte era allegorico, cioè relativo alla specialità artistica che essi esercitavano. Questo si intenderà meglio con esempii. In Omero si parla dei così detti Τελχῖνοι che erano lavoratori di metallo in Rodi, Cameiro, Lindo, Creta e Cipro; ebbene questo era un nome generale e nulla più. Formavano poi parte di questa grande corporazione altre corporazioni più ristrette, come *Chryson* è il capo della corporazione dei lavoratori in oro, *Argyron* è il capo della classe degli argentieri e *Chalcon* è colui che è a capo dei lavoranti in bronzo. Parimenti in Ida erano i così detti *Dactyli*, i quali erano lavoratori nel senso di coloro che non producono macchinalmente, ma servendosi delle dita come degli strumenti, producono oggetti artisticamente belli. Or bene, come quelli furono nomi simbolici e collettivi, così parimenti la parola *Dedalo* è collettiva per dinotare i lavoratori in legno o la classe degli intagliatori; tal nome indubitatamente è derivato dal verbo greco δαιδάλλειν e significa precisamente *intagliare*; inoltre è affine alla voce δαίδαλα che significa il lavoro in legno, l'intaglio. Inoltre secondo alcuni scrittori antichi troviamo che la favola faceva Dedalo figlio di Palamaonte che vuol dire l'*operaio*, ovvero di Eupalamo che vuol dire *colui che esercita il mestiere*. Ed in quest'ultimo nome osservisi anche ciò che riguarda l'origine dell'arte, che essa cioè fu sul principio un puro mestiere come tutti quanti gli altri. Siccome poi questo genere di lavori in legno di-

venne per lunghi secoli il più comune, così fu adoperato specialmente per i simulacri delle divinità sia in Oriente che in Grecia ed in Italia. Per modo che, allorquando la favola ci parla dei lunghi e frequenti viaggi che Dedalo fa attraverso queste tre grandi regioni, non vuole far altro che indirettamente dimostrarci l'esistenza simultanea di quest'arte in più luoghi.

Da tutto questo che abbiamo detto finora si comprende, come non sia stata molto fondata la opinione di coloro, i quali ragionando del significato del mito di Dedalo si sono sforzati di precisare perfino l'epoca in cui egli visse. Vi sono stati di quelli che l'hanno fatto contemporaneo di Minosse e di Teseo, ed altri sono giunti perfino a collocarlo nel XIV secolo avanti G. C. Egli era già un personaggio mitico nell'Iliade di Omero. Eppure non bisogna dimenticare un dato della tradizione, che cioè Dedalo era ritenuto originario dell'Attica, il che ci mostra sempre più chiaro che ivi era in gran fiore quest'arte e che in generale l'arte greca non solamente sorse, ma si perfezionò eziandio specialmente nell'Attica, come in seguito avremo ragione di dimostrare. La famiglia dei così detti *Dedalidi* visse in Grecia e vi si conservò per moltissimo tempo; all'epoca di Socrate ed anche più giù esisteva ancora; anzi nella storia noi troviamo il nome di molti uomini illustri per proprii meriti ascritti alla scuola dei Dedalidi. Gli scrittori posteriori a questa epoca ebbero presenti molte loro opere e le descrissero. Il materiale prediletto sia dagli artisti del loro periodo, che da loro medesimi fu il legno. Se si considerano poi le opere a loro attribuite e se ne ricerchi il soggetto, si trova che tutte le statue appartengono alla classe delle divinità. Infatti non è mai detto da Pausania o da altro scrittore che Dedalo od i Dedalidi abbiano fatta la statua d'un atleta, d'un gladiatore o d'un personaggio storico. Si noti bene questo fatto, giacchè le opere scultorie riguardanti non più le divinità, ma gli eroi, i vincitori dei giuochi olimpici ed i personaggi storici vengono più tardi a farsi vedere nella storia dell'arte greca. Tutti poi convengono in questo, che grande fu il progresso fatto fare da Dedalo alla medesima in quanto diè movimento e vita alle sue statue. E ciò è tanto

vero, che dicevasi in Grecia comunemente che le statue di Dedalo sorridevano, si muovevano e parlavano, volendo alludere con ciò alla vita che egli trasfuse nella rozza e rigida materia del periodo anteriore a lui. Dedalo aprì gli occhi agli idoli, mentre, come dicemmo, anticamente quelli o erano intieramente chiusi o indicati soltanto da una linea rossa; Dedalo staccò una gamba dall'altra, mentre prima di lui erano amendue un tronco solo ed appena un piccolissimo intaglio faceva distinguerle. Egli pure fu il primo a dare un certo movimento alle braccia ed a rilevare da tutta la massa del corpo le diverse membra; così si può dire non erroneamente che da lui cominciò il puro naturalismo greco. È poi molto probabile che fin da quest'epoca sia cominciata a manifestarsi qualche particolarità che si conservò poi nello *stile arcaico* ed in tutte quell'epoche nelle quali il detto stile fu seguìto od imitato. Una di esse è il *sorriso* quasi rituale delle divinità. Difatti quando si osservi bene qualche statua di stile *arcaico*, si vede che sul volto del nume v'è sempre un sorriso, quantunque più o meno bello, più o meno naturale. A chi ne voglia un esempio citerò soltanto la piccola Diana arcaica di Pompei, che è nel nostro Museo Nazionale. Però non bisogna esagerare questo movimento e questa vita. Certamente era un grande progresso rispetto all'epoca anteriore, ma pur tuttavia l'arte era ancora rozza. Ad ogni modo questo progresso rispetto all'influsso orientale è tutto acheo.

Questo è quanto v'ha di più notevole a dire intorno al secondo elemento della scultura del primo periodo, cioè all'elemento *asiatico-acheo*. L'elemento *asiatico* è un progresso rispetto al *pelasgico*, perchè introduce la rappresentazione umana; ma l'*acheo* da parte sua, rappresentato da Dedalo e dai Dedalidi, segna un progresso rispetto all'*asiatico*, perchè perfeziona la figura umana in quanto alle forme esterne e le dà eziandio vita e movimento. Chiamiamo poi *acheo* quest'ultimo elemento, non per la origine achea di Dedalo, ma perchè all'epoca di cui trattiamo non è dato ancora il nome di Greci, ma solo quello di Achei a tutti gli abitatori della penisola ellenica.

Nella scultura del primo periodo v'ha come nell'architettura

un terzo elemento che è il puro *greco* o, per determinarlo meglio, l'*omerico*. Noi non faremo qui la famosa quistione omerica, sapendo a qual punto si trovi intorno ad essa la critica moderna; accenneremo soltanto alla quistione archeologica ed alla fede che bisogna aggiustare ad Omero, quando ci fa le descrizioni delle opere di arte.

Alcuni hanno voluto negare assolutamente l'esistenza dell'arte ai tempi suoi, e specialmente quale egli ce la descrive; hanno quindi affermato che Omero o i compilatori di quei poemi epici non ci descrissero le armi lavorate, le case dei re e le statue perchè tali le avevano vedute all'epoca loro, ma divinizzarono, precorsero quasi l'arte dell'epoca posteriore, nella quale la fantasia degli artisti produsse quello che antecedentemente aveva concepito la fantasia dei poeti. Hanno detto inoltre che non si può aggiustar fede all'epoca ed all'esistenza di un' arte antichissima quanto Omero in Grecia, giacchè si vede che gli autori di quest' arte furono Vulcano od altri esseri mitologici. Nondimeno, ad altri scrittori ed a noi con molto miglior ragione sembra che bisogna prestar fede a quest' arte omerica, e che naturalmente non è poi necessario credere che le divinità, come ad esempio la Minerva di Troia descritta dal sommo vate, siano state nei primi tempi così plasticamente belle, come ce le descrivono i poeti. I lavori di metallo che rappresentavano immagini perfette e ci rivelavano un' arte perfezionata, non erano certamente quali ci appariscono in Omero; ma pure possiamo credere ai suoi poemi, perchè quel popolo non poteva fare descrizioni così esatte di cose che non si fossero mai vedute. Certamente Omero non aveva visto lo scudo d' Achille, ma il poeta per farne la descrizione doveva conoscerla quale si usava dagli antichissimi Greci; che monta poi che alla semplice descrizione siansi aggiunti ornati ed abbellimenti poetici? Si ponga mente inoltre che, osservando la descrizione degli oggetti d'arte quale si trova in Omero e comparandoli colle opere d'un'epoca posteriore a lui, vi si trova una grande somiglianza specialmente rispetto allo stile. Infatti la figura umana quale ci è descritta da Omero, quanto allo stile, è similissima a quella dei

dipinti sui più antichi vasi della Campania. La seconda circostanza è, che la storia ha ricevuto da Omero molte notizie le quali unite ad altri documenti sono di una grande importanza per l'epoca di cui parliamo. Ad esempio, la costituzione sociale e politica, la condizione dei piccoli ed antichissimi Stati della Grecia, il dritto, la condizione della donna nella famiglia, gli usi privati e molte altre istituzioni importantissime quali ci sono descritte nei poemi omerici, hanno un certo valore storico, perchè trovano un riscontro nelle epoche posteriori, contengono qualche cosa dell'arte e ne segnano un determinato processo. Or noi non sappiamo capire perchè debba essere permesso agli storici e ad alcuni archeologi usare perfettamente di tutti i poemi omerici per disegnare le istituzioni dello Stato e della società del popolo greco antichissimo, e non sarà poi permesso ad altri di servirsene per determinare lo svolgimento della storia dell'arte.

In Omero troviamo descritta qualsiasi arte ed oggetti che più o meno contenevano lavori artistici e rappresentazioni di figure umane. Tali sono le diverse descrizioni dei tripodi, dei letti, delle casse, delle sedie, delle arche, dei bicchieri, dei vasi, delle armi e soprattutto degli scudi, sui quali erano rappresentate per lo più scene mitologiche, eroiche e storiche. Questi oggetti erano per lo più o di legno o di metallo o dell'uno e dell'altro insieme. Dalla descrizione che se ne fa si ricava, che quelli di legno erano prima tagliati, dando loro la forma generale dell'oggetto, la qual cosa dicevasi τεκταίνειν; poscia erano lisciati e puliti e ciò dicevasi ζεεῖν; finalmente sulle loro parti esterne erano posti degli ornamenti di metallo, d'oro o d'avorio, e questo dicevasi δαιδάλλεῖν. Così erano fatti, secondo che ci descrive Omero, il letto d'Ulisse e la sedia di Penelope. I lavori o gli oggetti di metallo poi erano eseguiti a questo modo. Si stendevano dapprima delle grosse piastre o lamine del medesimo, poscia con un punzone si intagliavano su di esse figure umane od altre rappresentazioni e finalmente per mezzo di grappe di ferro o di bronzo si attaccavano ad una base di legno od anche di metallo. A questa seconda classe di lavori appartiene il

famoso scudo di Achille descritto stupendamente da Omero. Esso era tondo e diviso in cinque sezioni o strisce, in ciascuna delle quali erano rappresentate delle scene eroiche e mitologiche. Nella prima sezione, o quella di mezzo, erano rappresentati il Cielo, la Terra ed il Mare; nella seconda da un lato la città in pace con lavoratori e contadini in riposo e dall'altro la città in guerra con un formidabile assalto di nemici. Nella terza sezione si vedevano la Primavera e l'Autunno con delle scene analoghe; nella quarta da una parte un ornamento di pecore e buoi in riposo e dall'altra uno che è assalito da bestie feroci. La quinta zona conteneva una larga rappresentazione dell'Oceano.

Un' altra specie di lavoro artistico che trovasi descritto in Omero è quello del ricamo in istoffa, come si vede nelle statue e negli abiti adoperati da Dedalo. Esso è descritto quasi simile ai nostri arazzi, perchè coll'intreccio delle fila rappresenta scene mitologiche ed altre simili: in questa specie di ricamo si rivela la primitiva origine della pittura. A questa classe di lavori si possono aggiungere anche quelli riguardanti la scultura, la quale usava vestire le statue delle divinità. Tal' era la statua di Minerva a Troia, la quale era armata e sedente; ed il poeta ci dice che ogni anno le donne lavoravano un grande e ricco manto, che poi deponevano sulle ginocchia della dea in un giorno festivo stabilito. Ai nostri giorni s'osserva ancora nel Museo di Dresda un antichissimo simulacro di Minerva che sta nel medesimo atteggiamento. Similmente Omero ci descrive l'Apollo Sminteo e dice che Crise sacerdote di lui prese la fascia o benda di cui era circondato il capo del nume e con essa si presentò agli Atridi per aver salva la figliuola Criseide. Or questa fascia che si metteva e toglieva dal capo del nume non è immaginata dal poeta, ma era usata dalle divinità, le quali, come vedemmo, erano tutte vestite. Così pure Omero ci descrive un Mercurio e tante altre statue antichissime. Troviamo inoltre nel suo poema le descrizioni dei cani di oro e d'argento che erano messi a guardia del palazzo di Arginoo e quelle dei giovani anche d'oro e d'argento, che tenevano nelle mani fiaccole accese. V' ha anche qualch'altra cosa da osservare, cioè che le *cariatidi*

descritte da Omero si trovano usate anche nei tempi posteriori. Egli afferma che tutti questi lavori d'arte uscivano dalla fucina del dio Vulcano e questo è certamente favoloso e mitologico; ma con ciò non si ha ragione di non credere che tali arti non esistessero ai tempi omerici. Queste opere sono esagerate, ma Omero per descriverle dovè averne viste delle simili; ed inoltre si hanno dei vasi che mostrano appunto questo stile. Ciascuno di noi potrà rileggere sul testo di Omero la magnifica descrizione dello scudo d'Achille: pure non ci conviene tralasciare il bellissimo studio speciale che v'ha fatto sopra il *Brunn*. Egli dimostra che la descrizione del medesimo ed il modo con cui esso fu formato, non sono una pura immaginazione o produzione fantastica del poeta, ma un fatto compiuto secondo la rigorosa *legge di prospettiva* che in seguito si osservò scrupolosamente in tutte le arti. Vi si attennero specialmente la pittura e la toreutica, come si vede nella famosa *arca di Cipselo* che ha molta attinenza collo *scudo di Achille*. Osserva inoltre il *Brunn* che, affinchè questo fosse costruito a tal modo, l'arte doveva essere già molto innanzi a tempi d'Omero, altrimenti l'effetto di questa legge di prospettiva sarebbe stato impossibile ed inesplicabile ad un'arte ancora rozza ed incapace di rappresentazioni complicate simili a quelle dello *scudo d'Achille*.

L'elemento *greco-omerico* adunque, che è il terzo ed ultimo della scultura del *primo periodo*, si manifestò in tre specie di lavori: nella *toreutica* o fabbricazione delle armi lavorate; nel *ricamo*, e nella statua o scultura propriamente detta.

LEZIONE QUARANTESIMASECONDA

DELLA GRAFICA E PITTURA

1.° Dell'origine della pittura. — 2.° La tradizione secondo Plinio. — 3.° Conseguenze storiche che se ne ricavano.

Facendoci ora a ragionare della pittura, si ricorderà facilmente ciò che dicemmo parlando dell'essenza e dei caratteri speciali di essa in Grecia, affermando che la pittura greca non fu progressiva ed accennando anche alle ragioni più o meno probabili, per cui essa non ebbe quel corso di sviluppo lungo e graduato come la plastica.

Ora per conoscere quale sia stato il principio della pittura in Grecia, noi non possiamo andare più oltre dei tempi omerici; e qui si scorge chiara la prima differenza che passa tra la pittura e le altre arti. Dell'architettura e della scultura è stato possibile parlare come di qualche cosa, il cui embrione esisteva già sino dagli antichissimi tempi dei Pelasgi, cioè molti secoli prima dell'epoca omerica; mentre della pittura non si può tener ragione che solo a questi tempi. Nè se ne può ragionare ancora come arte che sta da sè ed indipendente da qualunque altra, ma piuttosto come un mestiere, o come una tecnica sussidiaria di altre arti. E proprio qui che si vede l'influsso asiatico. Omero difatti ci descrive le dipinture dei bastimenti, alcuni ornamenti anche dipinti e sopratutto quelli dei cavalli, e, quel che è più, ci parla di bassirilievi di creta o di legno, i quali in alcune parti erano dipinti. Inoltre le magnifiche descrizioni che egli fa dei tappeti e delle altre stoffe ricamate, accennano appunto a questo principio dell'arte della pittura.

Circa la tradizione intorno alla sua origine v'ha di nuovo una differenza naturale e notevole tra la scultura e la pittura stessa. La storia di quella, come ciascuno può ricordare da ciò che innanzi abbiamo detto, comincia in epoca mitica e con una persona affatto mitologica, con Dedalo, al quale si attribuisce il primo avanzarsi dell'arte. Nella storia della pittura invece manca intieramente questa personalità mitologica, ed invece l'invenzione, l'origine di essa si attribuisce al lavoro geniale di artisti, i nomi dei quali sono storicamente conosciuti. Senza dubbio in questa stessa tradizione v'ha un certo prammatismo, in quanto che pei varii luoghi essa nomina diversi inventori della pittura; ma pur nullameno in tutta questa diversità non manca mai l'impronta storica. Questo fatto può accennare forse a quell'altro realmente storico, che la pittura sorse e si mostrò più tardi che la scultura. Pur tuttavia potrebbe accennare anche a questo, che la pittura sia esistita già da lungo tempo e sia stata in Grecia tanto antica quanto la scultura, eppure non se ne sia fatto tutto quel conto che si faceva delle altre arti o perchè procedeva più lenta, o perchè era ancora un mezzo, un'arte sussidiaria alla scultura, all' architettura ed alle altre arti minori.

Ma lasciando stare da parte questa quistione, che alla fine non può dare altri risultati che ipotesi, notiamo piuttosto le notizie che la tradizione ci porge intorno all'origine della pittura in Grecia. Fra esse quella più importante che troviamo si è, che il primo passo fatto dalla pittura ivi ebbe luogo appunto in due primarie città, Corinto e Sicione, dove prese natura, nome e carattere di arte. Anzi la tradizione stessa ricorda i nomi degli inventori del disegno lineare e dei monocromi. Come ogni erudito di lettere classiche può intendere, la fonte principale da cui noi attingiamo tutti questi ragguagli è Plinio, nella sua *Naturalis Historia* al libro XXXV. Egli dunque dice che la prima invenzione circa la pittura fu quella di contornare su d'un piano la figura umana con linee e che questa invenzione si debba attribuire a Filottete egizio od a Cleante di Corinto. Quest'ultimo fu seguito da Aridice di Corinto stesso e da Telefane di Sicio-

ne. Osserva pure che oltre a questi contorni generali ed esteriori, o profili che raffiguravano il volto e la figura umana, vi si ponevano altre linee interne per determinare meglio l'aspetto e dentro la figura stessa si poneva per iscritto il nome della persona ritrattata. La seconda invenzione fu la pittura monocroma, cioè ad un solo colore adoperato sopra i contorni della prima invenzione. Plinio nota che questo colore in origine fu il matone polverizzato e che il primo ad usarne fu un artista a nome Ecfanto di Corinto.

Dopo queste notizie egli passa a parlare di un famoso pittore della Lidia a nome Bularco, il quale dipinse una battaglia che ebbe luogo presso Magnesia e perciò detta da lui *Magnetum excidium*, la di cui bellezza e verità fu tale che il re dei Lidii *Kandaules* comperò il dipinto a peso d'oro; e Plinio aggiunge che più o meno questo Bularco visse ai tempi in cui in Roma regnava Romolo, cioè all'Olimpiade diciottesima. Collocandolo adunque a dati sicuri verso la Olimpiade XVI, con lui ci troveremmo già alla metà del nostro primo periodo della storia dell'arte, che si estende fino all'Olimpiade XXX. Altrove Plinio stesso ci fa sapere che Gyges di Lidia introdusse la pittura in Egitto e che in Grecia la fecero conoscere per prima *Eucheir* ed insieme *Eugrammos*, i quali scacciati con *Demarotos* da Corinto se ne vennero in Italia. È questa una nuova prammatica per spiegare l'influsso greco sull'arte italica. Ora, se si pone ben mente a questo, che *Eucheir* vuol dire *di buona mano o destro nel disegno fatto a mano* e che *Eugrammos* vuol dire *destro nel disegno in generale*, si vedrà chiaro che essi sono i soli nomi mitici, simbolici ed allegorici che occorrono nella storia o tradizione della pittura. E ciascuno si accorgerà pure molto facilmente che la favola di Demaratos che viene in Etruria, nella città di Tarquinii ed è poi il padre di Tarquinio, è un modo tutt'affatto prammatico per ispiegare le antichissime relazioni ed il primitivo influsso della Grecia sull'Italia. Continuando anche più oltre nella tradizione, troviamo in essa che Atenagora attribuisce la invenzione di contornare la figura umana a *Saurias* di Samo, il quale fece ciò la prima volta con un

cavallo, riproducendo con molta esattezza i contorni del corpo del medesimo. Plinio poi andando anche più oltre attribuisce la invenzione della grafica o monocromatica a *Craton* di Sicione, il quale per la prima volta fece il ritratto di un marito e d'una moglie su d'una tavola a fondo bianco. Racconta poscia la nota favola di *Butades* e della sua figliuola, che s'era innammorata d' un giovine. Venuto costui un giorno a prender congedo dall' amante, e questa volendo conservare una memoria di lui, siccome era egli in quel momento battuto dal sole in modo che l'ombra sua disegnavasi sul muro, prese un carbone e seguendo l'ombra disegnò su quello i profili del volto. Venuto poi il padre riempì questi contorni e fece così il primo ritratto. In tutto il racconto di Plinio si vede chiaro che egli ha un determinato scopo o tendenza, vuole cioè tracciare una cronologia sistematica dell'arte, e, come egli stesso dice, la sua intenzione come conseguenza delle investigazioni fatte è di dimostrare che ai tempi di Bularco l'arte della pittura in Grecia era già tanto innanzi, che questo pittore potè rappresentare un *excidium*, cioè una intiera battaglia. Bisognerebbe adunque convenire che la sua origine debba riferirsi molti secoli prima che non si sappia realmente. Se non che v'è stato il Welcker, il quale ha dimostrato ampiamente che Plinio in questo fatto ha ricavate le sue notizie da una falsa Lidiaca di *Xantos*, in guisacchè tutto il suo racconto non ha alcun fondamento storico. Oltrecchè, poste anche come vere le sue notizie, queste proverebbero che in Lidia, non in Grecia la pittura era già molto innanzi nella Olimpiade XVI o XVIII e che probabilmente anche in quest'arte bisogna attribuire all' Oriente un influsso molto grande sulla pittura greca.

Non sarà quindi superfluo, tenendo innanzi questa tradizione pliniana, di vedere quali conseguenze più o meno certe si possano ricavare dal suo racconto. Ridotte alle principali, queste ci paiono essere le seguenti: 1° Che a differenza della scultura i primi nomi relativi alla pittura greca non sono favolosi, ma storici; 2° che nella storia di Plinio v'ha una contraddizione, in quanto che ora afferma che un egiziano portò l' arte in Grecia,

ora la fa venire dalla Grecia in Egitto; cosicchè resta come fatto storico solamente questo, che i nomi dei primi pittori greci appartennero ad artisti delle città principali, Corinto e Sicione. L'importanza di questo primo e secondo fatto non si può apprezzare per ora, ma soltanto in prosieguo. Difatti, facendo noi la storia della scultura greca al secondo periodo e specialmente quella del primo secolo, c'incontreremo anche nelle città di Sicione e di Corinto, donde vennero numerose ed assai importanti innovazioni intorno alla tecnica della scultura. Questi due fatti, se pure non si vogliono ritenere come importanti per l'arte, sono tali almeno per far luce alla storia dello sviluppo che ebbe luogo non pure nelle singole città greche, ma eziandio in tutta la civiltà ellenica. 3° Nella stessa narrazione di Plinio si vede chiaro che ai tre nomi dei pittori di Corinto, Cleante, Aridice ed Ecfanto, egli attribuisce tanti gradi di svolgimento dell'arte e quindi afferma che prima sia nato il disegno lineare, poscia il contorno ed il monocromo e finalmente l'uso di più colori. Ebbene, questo è prammatismo. Tutto ciò non è credibile, come non è credibile la stessa notizia storica: siamo ancora in tempi incerti e non possiamo credere che questo sia stato il principio della cultura grafica, tanto più che non vi è ragione perchè il contorno debba precedere al monocromo, mentre si sa che quando si formò il disegno per ritrarre il contorno e la linea, già si adoperava il colore. Valga l'esempio dei fanciulli che, quando tentano di fare un disegno, prima gittano il colore e lo diffondono e poscia lo disegnano o contornano. Non si può adunque per alcun modo credere con Plinio ad un distacco anche cronologico tra l'uno e l'altro fatto tecnico della pittura: devesi ritenere per contrario che tutti e due siano nati assieme.

La pittura comincia veramente a progredire come arte a sè per mezzo di Eumaro di Atene, artista che s'avvicina dippiù al *secondo periodo* della storia dell'arte ed è per conseguenza un punto veramente storico. È notevole che Plinio afferma che il merito di lui consisteva nell'avere pel primo distinto nella pittura l'uomo dalla donna e nell'aver saputo imitare ogni sorta di figure. Ora noi non abbiamo un mezzo per intendere ciò e sa-

pere in che più o meno sia consistito. Gli archeologi si sono molto studiati per intendere il senso che bisognava dare a queste ultime parole del Plinio, ma finalmente sono convenuti tutti quanti che quella notizia vada intesa nel modo che segue. Noi troviamo nei dipinti vasculari dello stile antichissimo che, allorquando si dovevano distinguere gli uomini dalle donne, queste si notavano mediante il color bianco delle carni, mentre gli uomini le avevano di diversi colori; la quale differenza di tinte si osserva ancora nei dipinti murali dell'antichità. Ora, non è improbabile, giacchè i primi tentativi della pittura furono i dipinti vasculari, che il progresso fatto fare da Eumaro sia consistito appunto nella differenza dell'uomo e della donna non pure dai colori, ma eziandio dalle membra. Si è fantasticato moltissimo anche sull'altra espressione di Plinio, cioè che anche Eumaro fu il primo a rappresentare ogni sorta di figure. Il *Brunn* crede che indubitatamente qui bisogna intendere certe diversità, che questo pittore introdusse nelle stesse forme umane secondo l'età, il sesso e le condizioni, mentre prima di lui era stato difficile dare questi caratteri speciali o riconoscerli nei fanciulli, nei giovani e nei vecchi. Noi però non possiamo andare più oltre, perchè se continuassimo queste investigazioni entreremmo già nella pittura del *secondo periodo* della storia dell'arte. Di questo imprendere mo a trattare nella lezione seguente.

CAPO SECONDO

PERIODO II.

LEZIONE QUARANTESIMATERZA

DELL' ARCHITETTURA.

1.° Continuazione dell'architettura pelasgica. — 2.° Del puro elemento greco nell' architettura. — 3.° Dell' ordine dorico e del jonico in generale. — 4.° Dell'ordine o stile dorico in ispecie.

Sin dal principio di questo secondo periodo nell' architettura continuarono, sì in Grecia che in Etruria, le opere pelasgiche e specialmente nella costruzione delle mura delle città, degli acquedotti, delle fontane, dei canali ed in Roma, per opera degli Etruschi, sopratutto le cloache. La costruzione pelasgica di questo periodo però è di un genere tale, che presenta un perfezionamento ed un grande progresso rispetto alla primitiva. Difatti i macigni adoperati sono qui più lavorati, meno greggi, hanno già presa la forma quadrata, non presentano più fra di loro quei vuoti che dovevano riempirsi con piccoli sassi, ma l' un macigno è strettamente legato all'altro col cemento. Se si cerchi di determinare un poco l' epoca di questa continuazione dell' architettura pelasgica, si può dire che essa corrisponda strettamente a quella, in cui i re od i tiranni governavano nei piccoli Stati della Grecia. Questi attendevano ad ingrandire e difendere le loro città, ma subivano un grande influsso orientale, specialmente dall'Egitto e dall'Assiria, e tenevano molto ad edificare opere colossali e grandiose, le quali dovevano attestare ai posteri la gran-

dezza e la ricchezza degli Stati soggetti al loro governo. In Roma, o più generalmente in Italia, è questa l'epoca dei grandi edifizii e dell'influsso etrusco sia nella religione, che nell'arte. In Grecia rimasero come monumenti notevoli di questa progredita architettura etrusca la fontana dei Pisistratidi, detta ἐννεάχρουνος, l'acquedotto di Samo, il molo del porto, le cloache di Acragante, e le così dette Κολυμβήθρα, che erano quasi le *thermae* o specie di stabilimenti di bagni, che allora erano in uso presso ai Greci. In Roma poi rimasero famosi edifizii, tra i quali vanno annoverati indubitatamente la *Cloaca Maxima*, il *Circus Maximus* ed il *Forum*. Si badi bene però che questa continuazione della costruzione pelasgica non è il carattere speciale dell'architettura del secondo periodo; abbiamo avuto interesse a parlarne, soltanto perchè è importante vedere come la costruzione ciclopica continuò a manifestarsi ed in Grecia ed in Italia.

Il vero ellenismo nell'architettura si sviluppa coll'ordine così detto dorico e propriamente nella costruzione del tempio. Vuolsi qui notare, che nella storia dell'architettura greca avremo sempre presente il tempio più di tutti quanti gli altri monumenti architettonici; e ciò non solo perchè è l'edifizio più antico, il primo monumento artisticamente eseguito, quel luogo in cui l'arte si svolge, acquista tutta la potenza della creazione; ma eziandio perchè a questo schema primitivo del tempio si riferiscono tutti gli altri monumenti ed edifizii profani sia privati che pubblici. Se, ad esempio, si prendano ad osservare i Propilei od il Partenone di Atene, il quale non è veramente un tempio, ma un edifizio eminentemente civile, si troverà in esso l'origine fondamentale del tempio. Aggiungasi a questo che la storia e le raccolte che oggidì esistono non sono così ricche di monumenti profani sia pubblici che privati, come di avanzi e di ricordi di tempii. A voler seguire nondimeno un sistema rigorosamente storico, prima di parlare dell'ordine dorico si dovrebbe per una doppia ragione discorrere dell'ordine tuscanico come prima e vera manifestazione dell'architettura ellenica. La prima, perchè indubitatamente l'ordine tuscanico è più antico del dorico; la seconda perchè quello si lega più strettamente alla archi-

tettura pelasgica. Nondimeno, siccome l'ordine tuscanico non è puramente ellenico, anzi un passaggio tra il pelasgico e l'ellenico; siccome noi ci occupiamo più specialmente della storia dell'arte greca, e perchè alla fine esso è in attinenza cogli ordini di cui parleremo dopo. così discorreremo dell'*ordine tuscanico* dopo del *dorico*, anche perchè allora potremo meglio distinguere le differenze che passano tra l'uno e l'altro.

Quasi contemporaneamente si osservano in Grecia due maniere di costruzione o due ordini, il dorico ed il jonico. Sono essi i due tipi organici ed i più puri dell' architettura greca, e gli stessi scrittori antichi per mezzo d'una metafora che non è vuota di senso, ma che anzi dà un criterio esatto ed un giudizio positivo sulla loro natura, dicono che lo stile dorico corrisponde all'organismo ed al sesso maschile, il jonico all'organismo ed al sesso femminile. Difatti, nel carattere essenziale di questi due stili si veggono qualità assai diverse: la forza, la sostanzialità, la grandezza nel dorico; la mollezza, la grazia, la gentilezza nel jonico. Troviamo insomma confermato nella storia e nello studio di questi ordini quello che dicemmo nel principio del nostro corso intorno al carattere dell'architettura, che cioè essa diventa arte, in quanto porta nelle forme geometriche quella vita che sta nella natura organica. L'architettura adunque è arte, in quanto negli edifizii imita la forza, la vita, il movimento d'un corpo organico; in quanto da questo, che è l'uomo, trasporta la vita nella natura inorganica ed inerte. Or bene, l'architettura greca nel compiere questo difficilissimo còmpito, seguì due vie diverse, le quali furono in relazione con due epoche, due specialità della stessa razza, due grandi famiglie dello stesso popolo, cioè i Dorii ed i Jonii. Dagli studii storici apparisce quale sia stata la differenza naturale e psicologica fra questi due popoli: essa si rivelò nello Stato, nella civiltà, nella religione e nell'arte. Ugualmente i due ordini architettonici risentono delle diversità di quelle famiglie. Siccome il dorico è dotato di semplicità, verità, esattezza delle forme, severità del carattere e robustezza generale; così l'ordine dorico riposa sopra un'unità e forza sostanziale, una stretta compattezza dei diversi membri

architettonici ed una grande unità delle forme geometriche, unità per cui ciascun membro dell'edifizio sta per uno scopo determinato, unità che si potrebbe dire esattissima subordinazione delle parti al tutto. Al contrarlo, siccome il popolo jonico è dotato di grazia, libertà, vivacità, nobiltà di carattere, tipo e forme artistiche, così l'ordine jonico riposa sopra uno sviluppo più libero e gentile dell'elemento individuale. Il membro nello stile dorico non può esistere da sè, ma necessariamente nel tutto dell'edifizio; mentre nel jonico il membro architettonico sta prima da sè e poi entra nell'idea del tutto, e se tolgasi il parziale non per questo perdesi o rovina il tutto: questo al più diventerà men bello, meno gentile, meno delicato, ma non cesserà d'esistere. In conclusione, le differenze tra il popolo dorico ed il jonico costituiscono i caratteri distintivi tra lo stile dorico ed il jonico. Questi due ordini nacquero insieme nella Grecia, ma si svilupparono separatamente; alla stessa maniera che lo Stato e la cultura jonica sorsero insieme a quella dorica, ma si svilupparono separatamente l'una dall'altra. Se non che, nella storia dell'arte l'ordine dorico ha una preminenza sul jonico. Infatti quantunque queste due arti siano nate ed esistite contemporaneamente, pure prevalse la dorica ed è questa la ragione per cui ne tratteremo prima. Nell'epoca posteriore queste due forme si fusero insieme, specialmente in Atene, e qui si ebbero edifizii che l'un ordine e l'altro contenevano. In Corinto poi avvenne un'altra fusione di stile, poichè dall'ordine dorico e dal jonico uniti insieme sorse il terzo ordine architettonico, detto corinzio.

Entriamo ora a ragionare particolarmente dell'ordine dorico e determiniamo quale sia stata la sua origine, quali sieno state le parti varie dell'edifizio, quale l'elemento caratteristico di esso.

La quistione più difficile a risolversi è quella dell'origine. Se volessimo qui riferire ed esaminare tutto ciò che gli scrittori hanno pensato su tale quistione, ci bisognerebbero molte lezioni; ma questo non ci consentono i limiti e lo scopo che ci proponemmo sin da principio. Ci limitiamo quindi a dire, che si sono fatte due ipotesi, o vi sono state due opinioni sull'origine dello

stile dorico, seguìte da due schiere di chiari archeologi. Gli uni dicono che a costruire il templo dorico si sia preso per modello una roccia tagliata ed incavata; i pilastri o naturali come si trovano nelle colline e nelle montagne, o artefatti che sostengono le volte delle grotte e le abitazioni scavate in quest'ultime, avrebbero data l'idea della colonna e del perfezionamento del tempio dorico. Altri invece credono che lo stile dorico sia il risultato delle modificazioni e dei miglioramenti apportati alle primitive costruzioni in legno, che usavansi in Grecia all'epoca pelasgica. Questa seconda opinione parte da un fatto storico importantissimo e molto valido a confermarla, che cioè le costruzioni in legno dovevano essere e furono veramente le più antiche della Grecia. Le ragioni che avvalorano tal fatto sono varie, Primamente è noto che il legno è una materia che si lascia trattare più facilmente della pietra, e che in Grecia erano abbondanti le foreste, da cui quello potevasi ricavare per le costruzioni. Sappiamo inoltre che primitivamente anche gli Etruschi costruivano in legno, nè questa usanza s'era dismessa ancora ai tempi di Augusto; e finalmente dalla storia è detto che i più antichi tempii della Grecia erano appunto di legno. Tal'era, per arrecarne un esempio, quello di Giunone Argiva, che si attribuiva all'opera di *Doro*, nome mitologico anch'esso come *Dedalo*; a lui in vero una favola speciale attribuisce l'invenzione dell'ordine dorico. Pausania, nel secondo secolo dell'era volgare, vide ancora una colonna in legno presso il tempio di Giove in Olimpia, ed allora apparteneva alla casa di Enomeo; vide anche il tempio di Giunone in Metaponto, le colonne del quale erano tutte di viti intrecciate, e finalmente il famoso tempio di Mantinea, che aveva le colonne fatte tutte di legno e di tronchi di quercia intrecciati assieme.

Secondo questa opinione le diverse parti dell'edifizio dorico nascono dalle diverse parti della costruzione in legno. Così, ad esempio, il tipo primitivo della colonna sarebbe quello dell'albero, il quale s'impianta semplicemente, sorge senza alcuna base dalla terra e non ha tra questa e sè stessa alcun intermedio. Tal'è la colonna dorica, la quale si distingue dalla jonica appunto per-

chè la sua punta o superficie inferiore non ha col suolo alcun intermezzo, anzi vi si attacca. Inoltre la colonna dorica si assottiglia, cioè diminuisce a poco a poco all'insù, o, come dice Vitruvio, fa la cosidetta *contractio* verso la fine, similmente a quella che l' albero fa in cima. Poscia, squadrando questi tronchi, la scure naturalmente produceva una serie continua di superficie piane sopra la superficie circolare del tronco; tagliando poi regolarmente ed incavando queste piccole superficie piane ne nacquero le scanalature della colonna. Queste veramente non si solevano usare nelle costruzioni in legno, ma dipesero prima dalle così dette squadrature, e quando la colonna fu fatta di pietra, divennero vere scanalature. I sistemi di legno che portavano il tetto si piantavano nel suolo, e così pure la colonna senza base pareva che v'entrasse dentro. Affinchè le parti alte poggiate sui pilastri di legno avessero una base più larga e più solida di quella che presentava la punta assottigliata della colonna, la sommità del tronco di quest' ultima fu allungata mediante la sovraimposizione d' una tavola quadrata. E questa fu l'origine del *capitello*, dell' *abaco* o *cimosa*, cioè sostegno su cui riposa l'architrave e che si attacca alla colonna. Così pure le teste delle travi che formavano l'arcatura di legno, divenivano i motivi dei *triglifi*, cioè quei pezzi d'ornato, dai quali poi sorsero i veri *triglifi*. Gli spazii tra i triglifi rimasero dapprima aperti, ma in seguito quando le costruzioni furono fatte in pietra si chiusero, e mentre prima si stendevano su di essi tele o panni dipinti, in seguito vi furono posti degli intagli in legno o dei rilievi in pietra che furono detti *metopi*. Il frontone finalmente, secondo questa veduta critica, non rappresentava altro che la figura o la forma del tetto e delle sue pendenze ai due lati.

Se si vuole aver proprio una pruova od un monumento del passaggio dalle costruzioni in legno all'ordine o stile dorico, non s'hanno che a vedere le tombe di Licia, le quali al principio di questo secolo sono state scoperte ed illustrate dal celebre archeologo *Fellock*. Egli ha dimostrato con molta dottrina, che la costruzione antichissima delle tombe della Licia ed il tempio dorico mostrano perfettamente il passaggio dalla costruzione pri-

mitiva in legno a quella dorica posteriore in pietra. Il tempio dorico ha una forma primitiva ed un'altra posteriore; quella semplice, questa più perfetta e sviluppata. La forma primitiva e più semplice è quella del così detto *templum in antis* o παραστάσιν, nel quale si osservano due pilastri che sporgono fuori della facciata della cella; ha delle colonne tra essi e perciò forma un porticato anteriore; ma non ha poi altre colonne intorno. Questo porticato semplicemente anteriore e messo tra le *antae* o pilastri di fronte, distingue il tempio dorico dal *peripteros* jonico, che ha colonne e porticato per tutti i lati della cella, cioè intorno intorno.

Veduta l'origine e l'essenza dell'*ordine dorico*, ci occuperemo nell'altra lezione dei due altri capi propostici, cioè delle sue parti nel tempio e del suo carattere artistico.

LEZIONE QUARANTESIMAQUARTA

CONTINUAZIONE.

1.° Ancora dell'ordine dorico. — 2.° Dell'ordine jonico. — 3.° Dell'ordine tuscanico.

Il tempio o l'edifizio dorico in generale può considerarsi diviso in due grandi parti, nella inferiore detta ὑπόστασις, e nella superiore detta ὑπερῷον. Ciascuna di queste due grandi parti poi si suddivide in altre minori, le quali hanno valore architettonico ed artistico.

A. L'Ὑπόστασις è il fondamento o la base generale del tempio dorico, la quale poi comprende in sè le seguenti parti secondarie: 1.° lo *stereabates*, che Vitruvio chiama il *coturno* dei tempii; è una base composta di tre strati graduati uno sull'altro, che si elevano accanto al canale che gira attorno al tempio e ci stanno come ponte. Questa base solleva il tempio, lo stacca direi quasi dal suolo e gli dà il primo carattere dell'organismo, per cui può diventare un'opera d'arte. Dal modo con cui il tempio s'impianta e sorge dal suolo deriva pure la sveltezza che è nel solo corpo umano. Per lo *stereobates* adunque l'edifizio dorico è organico, è artistico, non è più un ammasso di pietre che sta conficcato nel suolo. Fin dai primi tempi cominciò ad essere applicato quel principio che annunziammo sull'essenza dell'architettura, che essa cioè mette nelle forme inorganiche e geometriche la vita, che è propria delle forme organiche. 2° Sullo *stereobates* si eleva una seconda parte detta lo *stylobates*, cioè il pavimento composto di tavole, le quali fanno la base del muro, delle *antae* e delle colonne; ben

presto però questo pavimento passò ad essere di pietra o di marmo similmente alle scale anteriori. Tutti e due questi primi membri dell' ὑπόστασις, si dicevano κρηπὶς dell'edificio, cioè *soccus*, *fundamentum*. 3° Su di esso poggia e s'innalza la *colonna*.

Come abbiamo accennato poc'anzi trattando dell'origine della colonna, non v'era alcun intermedio tra essa ed il suolo; spuntava immediatamente da questo senza alcun'altra base propria e questo modo di spuntare è caratteristico dello stile *dorico*. Difatti avveniva il contrario nella colonna jonica e se volete distinguere l'una dall'altra, guardate a questa particolarità. E qui notisi la differenza che passa tra lo stile jonico ed il dorico. Nel primo ciascuna parte è trattata indipendentemente dalle altre dell'edifizio e così perde lo scopo pratico che le è assegnato; mentre nel secondo ogni parte è in istretta relazione col tutto e fuori di esso non può esistere. La colonna adunque nell'ordine dorico ha uno scopo pratico essenziale, simile a quello delle mura e delle *antae*, il quale è doppio, aprire lo spazio, sostenere e puntellare il peso che ha disopra. Nella colonna jonica al contrario, quantunque questi scopi vi siano, pure sono secondarii e sottoposti ad uno scopo essenziale diverso, che è la bellezza e la leggerezza. La colonna dorica poi è rotonda per resistere meglio ed essere più viva; essa però non è sempre eguale; nella base è più larga ed a poco a poco elevandosi si assottiglia, finchè alla cima fa la *contractio* di cui già dicemmo innanzi. Per questo carattere speciale della *contractio*, la forma della colonna dorica diviene quasi una curva leggiera ed elegante. Questa le fa perdere quell'aria di gravità e di materia morta, che è nel pilastro che è tutto eguale, ed invece le fa acquistare sveltezza e vita maggiore, la quale poi è gradatamente accresciuta dalla così detta ῥάβδωσις, o *scanalatura*. Questa cominciando immediatamente dallo *stilobata* o base, benchè la colonna dorica non abbia veramente una base, ed essendo nel numero di 20, viene fino al capitello e rappresenta e quasi simboleggi la elasticità dei nervi nel corpo umano, o quella dei muscoli negli atleti. La colonna dorica però avendo lo scopo di sostenere

un peso, ha bisogno del capitello, mediante il quale viene in conflitto, ma si armonizza nello stesso tempo la doppia forza, quella della gravità dell'edifizio e l'altra di sviluppo e di sostegno proprio della colonna. 4° Da questo conflitto adunque nasce il membro speciale della colonna dorica, che è il così detto *echinus*, il quale appartiene alla colonna e non è propriamente un membro che sta da sè: è congiunto difatti alla colonna mediante alcune piccole corregge o annuli o così detti *torus*. Tutto il capitello dorico consiste appunto in quest'*echinus*, la cui forma risulta dal profilo di tante foglie dritte in su, le quali curvate pel peso superiore, pigliano la stessa forma curva dell'*echinus*. Queste foglie nell'antichissimo stile dorico erano soltanto dipinte. 5° All'*echinus* naturalmente verso la parte superiore segue una piastra o tavola quadrata e bassa detta *abacus*, le cui quattro facce sono ornate di meandri, che talvolta si dicono ancha ἐπίκρανον, che vuol dire specie di *tenia* che cinge il capo. 6° L'ultimo membro dell'ὑπόστασις, cioè della parte inferiore del tempio, sono le così dette *antae* o pilastri, che partecipano del muro della cella e della colonna ed hanno come quest'ultima un piccolo capitello o *cymatium*. Da queste ante, come s'è veduto innanzi, è formato il πρόναος o portico sulla facciata davanti del tempio.

B. Veniamo ora alla seconda parte del tempio dorico, o della parte superiore, che in greco dicevasi ὑπερῷον. Essa dividesi anche in molte parti secondarie che sono queste: 1° La parte che più s'accosta e tocca le colonne è l'*epistylium* o *architrave*, che ha un piccolo abaco: in generale esso è un composto di pietre che servono ed a riunire fra di loro le colonne, ed a porgere una base al tetto o all'edifizio superiore. 2° Seguono i così detti *triglyphi*, cioè a dire tre piccoli pilastri spaccati, che nella parte superiore dell'edifizio corrispondono a quello che sono le colonne per tutto il tempio, sono cioè delle piccole colonnette tra l'epistilio ed il tetto. Quanto alla forma essi sono quadrati, hanno una specie di *scanalatura* alquanto profonda, al disopra un piccolo *abacus* o *scotia*, ed al disotto sei delle così dette *guttae*. 3° Gli spazii tra i triglifi sono le

metopi, spazii che in origine erano aperti, ma che in prosieguo furono chiusi primieramente da tavole, posteriormente da dipinti o rilievi e statue. Se in origine essi rimasero aperti, fu per fare entrare la luce nella cella del tempio o per riporvi doni votivi, ma in seguito divennero luogo di opere d'arte. Sulle metopi e sui triglifi si posa il solaio della cella. 4° Sui triglifi stessi si eleva il così detto γεῖσσον o *projectura*, cioè una specie di fascia che riunisce i triglifi e serve di base al tetto. Esso ha pure il suo *cymatium* con meandri ed al disopra anche un piccolo *abacus*. 5° Sulla detta *projectura* si eleva la *sima*, cioè la *grondaia* la quale per lo più è formata di foglie. 6° Sul solaio formato di travi a croce e riempito poi di tavole si estende il tetto, il quale è formato da due ali che scendono trasversalmente dai due lati e così formano altre parti, come: 7° il frontone, il quale ha anch'esso due *projecturae* che finiscono in angolo e si dicono: 8° *acroteria*. 9° Il muro che forma il frontone chiamasi pure con nome speciale il *timpanum fastigii*. In conclusione, secondo che abbiamo veduto, 6 sono le parti dell'edifizio inferiore o ὑπόστασις, e 9 quelle dell'edifizio superiore o ὑπερῷον nell'ordine dorico.

Il carattere artistico speciale di questo stile consiste nelle proprietà essenziali o note specifiche, che sono queste: 1° d'essere grande, deciso e forte; 2° d'essere compatto in guisa che l'un membro dell'edifizio è strettamente legato all'altro. 3° Alla decorazione si avvicendano bellamente pezzi architettonici ornati e nudi, e mentre tutte le forme sono geometriche, pure vi sono degli ornati dipinti. 4° La forma delle colonne, il forte risalto del capitello, la sporgenza della cornice, la forma del frontone hanno per iscopo la solidità ed il resistere contro il tempo. 5° Alla grande altezza del tutto corrisponde la situazione ristretta e la brevità delle colonne. Tutto questo fa dell'ordine dorico una specie di architettura grave e robusta.

Nello stile dorico adunque tutto doveva essere necessariamente legato, ogni parte doveva essere indispensabilmente e chiaramente congiunta coll'altra, tutto era rigido ed immobile, e questo appunto era il suo difetto. Uno stile quindi che

permettesse maggiore libertà a ciascuna forma architettonica sia di esistere per sè, come di legarsi colle altre; che desse a ciascun membro una vita propria, un movimento maggiore ed indipendente dall'edifizio; insomma uno stile che desse autonomia ed insieme unità delle forme, non era immaginabile che non sorgesse presso un popolo come il greco. Ebbene, questo stile esisteva già nell'architettura greca ed era lo stile o l'ordine jonico. Esso quindi è tanto antico quanto il dorico e quanto i Jonii stessi. Bisogna perciò mettere ormai da banda l'opinione, certo infondata, di coloro che asseriscono essere l'ordine jonico un'importazione asiatica: e tanto meno poi si può dire che esso seguì una decadenza dell'architettura greca. Nello Stato, nella religione, nella cultura, nei costumi, in tutto i Joni sostituiscono alla severità ed alla rigidezza dei Dorii la facilità, l'eleganza ed il dritto dell'individuo. Ora appunto questa eleganza, facilità, libertà e vita sono le prerogative, i caratteri speciali, i principii che si manifestano nello stile jonico: in esso le forme doriche sono sviluppate individualmente.

Quindi prima di tutto l'architettura jonica non conosce il *templum in antis*, come l'abbiamo veduto nella dorica, ma solo il tempio *peripteros*, cioè circondato intorno intorno da colonne. In esso la colonna si confonde col muro della cella e quindi non ha tutta la sua importanza; nel jonico invece la colonna si sviluppa e vive da sè, mostrasi ed apparisce da sè. In generale i diversi membri architettonici sono più indipendenti che nell'ordine dorico, la loro composizione è quasi simile a questi, salvo che v'ha più finezza e grazia nel modo di congiungersi fra di loro. Poche sono veramente le differenze essenziali che passano fra i due ordini, e queste più che in ogni altro membro si rivelano nella colonna. Questa nello stile jonico non si eleva immediatamente dal suolo, ma riposa sopra una base, la quale pure è piena di vita e mostra una elasticità grande anche sotto il peso della colonna. Questa base dicesi *spira jonica* e si compone così. V' ha prima una tavola quadrata che dicesi *plinthus*; su di questa si elevano prima un *torus*, poi due o più *trochilus* o *scotiae*, e queste in cima fi-

niscono con un grande *torus*. Il fusto della colonna poi è più svelto del dorico, la gravità è minore, la sua *contractio* è meno sporgente, il suo profilo è più gentile: ha pure le scanalature, ma sono più profonde, i margini tra l'una e l'altra di esse sono più larghi: ha inoltre una superficie libera e scoperta e sopporta con più disinvoltura e leggerezza il peso superiore del tetto. Conseguenza di ciò è, che nella formazione del capitello si vedono spiccati i due momenti della colonna, quello del sopportare e quello del pesare, fra cui vi è maggiore armonia che nel capitello dorico. Ciò che in fondo distingue più specialmente l'un capitello dell'altro è l'*abacus*, il quale nello stile dorico è una massa morta, indifferente, senza una forma staticamente modificata. Invece nello stile jonico il capitello è posto tra l'*echinus* che sopporta e l'epistilio che poggia e perciò diviene più elastico e molle, si schiaccia sotto il peso dell'architrave e dà delle forme che sotto si fanno convesse e poi si raccorciano e rientrano in sè a guisa di lumaca. Queste forme sono le così dette *volutae*, le quali non sono membri distinti dall'*abacus*, ma è quest'ultimo che prende le suddette forme rientranti. L'*echinus* è anch'esso rotondo e plastico e le foglie invece d'esser dipinte, come nello stile dorico, sono fatte tutte di pietra. L'epistilio jonico è pur esso un sol membro, ma si divide in tavole più leggiere che sogliono essere per lo più tre, congiunte assieme da piccole fasce. Invece dei triglifi e delle metopi, lo stile jonico adoperò il così detto *fregio* ovvero *zophorus*; era messo pure al luogo di quelli, cioè tra l'*epistilion* e l'*abacus*, e spesso era riempito di sculture, bassorilievi e dipinti. Sotto la *projectura* poi sono delle *gaisipodes* o *dentelli* che formano un passaggio tra la *projectura* ed il fregio. Nello stile jonico la policromia si limita alle opere plastiche. Queste sono le specialità che distinguono lo stile jonico dal dorico.

Noi vedemmo che una specialità dell'architettura etrusca era la volta, che fu una invenzione tutta toscana e che era adoperata nelle grandi costruzioni e specialmente nelle sotterranee, come cloache, acquedotti, ecc. La volta adunque distingue gli edifizii tuscanici da un'altra maniera di costruzione, che per la

sua stretta relazione coll'ordine dorico si dice *ordine tuscanico*. Questa costruzione mosse proprio dall'ordine dorico modificato, epperò v'hanno delle differenze tra l'uno e l'altro ordine. Infatti il tempio tuscanico aveva pur esso come il dorico la cella, un portico aperto ed il tetto col frontone: però mentre il tempio greco formava un quadrato alquanto lungo, il tuscanico era al contrario perfettamente quadrato e tutta la sua pianta era divisa in due parti principali. La prima era il così detto *anticum* o parte anteriore e conteneva il portico aperto poggiante su colonne e sui muri; la seconda era il così detto *posticum* o parte posteriore, che conteneva più celle, ma normalmente solevano essere due o tre. La prima parte era composta di due fila di colonne, ognuna di quattro di esse, i cui tre vani intermedii corrispondevano naturalmente alle porte delle tre celle; l'*intercolumnium* medio poi era più largo perchè metteva nella cella maggiore. Le colonne erano molto simili alle doriche e perciò non fornite di basi: pur tuttavia erano più svelte ed a maggiore distanza fra di loro; ogni colonna era alta sette volte il diametro o modulo. L'impalcatura non era di pietra, ma di legno; il frontone finiva in angolo più acuto che il dorico e la cornice che dicevasi *grunda* era più sporgente. Secondo questo stile fu edificato in Roma il famoso tempio di *Jupiter Capitolinus*. Quest'ordine poi era per sua natura molto ricco; era abbondante di ornamenti nell'apparenza e nella esecuzione ed aveva anche molta espressione. Mancava della maestà e della gravità dell'ordine dorico, ma invece aveva una larghezza ed una pesantezza maggiore e perciò mancava d'unità e d'organismo.

Tale è l'ordine tuscanico che, come dicemmo, è antecedente al *dorico* ed al *jonico* e più si accosta all'architettura pelasgica o primitiva. Ci resterebbe ancora a parlare di un 4° ordine, cioè del *corinzio*; ma siccome esso fu un risultato del dorico e del jonico insieme e si svolse dopo di essi, cioè nell'epoca migliore dell'arte, così ci riserbiamo parlarne nel 3° periodo della Storia dell'architettura.

LEZIONE QUARANTESIMAQUINTA

DELLA SCULTURA

1.° Cagione dei progressi della scultura. — 2.° Delle sue diverse specie. — 3.° Dei suoi materiali. — 4.° Del suo stile. — 5.° Dei monumenti che ne restano.

Venendo a parlare della scultura al secondo periodo, ci troviamo dinnanzi un campo vastissimo. Vi sono da notare: 1.° le cagioni per cui la scultura progredì; 2.° le sue diverse specie; 3.° i materiali che adoperò; 4.° il suo stile; 5.° finalmente i principali monumenti che ce ne restano. S'intende bene che questo non si può fare molto largamente in una sola lezione, epperò noi, nulla omettendo, tratteremo sommariamente i punti succennati.

E primieramente quanto alle cagioni di progresso, sappiamo che verso la 40.ª o 50.ª Olimpiade ebbero luogo nella storia greca tanti fatti, pei quali non solo l'arte, ma tutta la cultura fece grandi progressi. Tra i principali notiamo i seguenti: 1.° Il commercio coll'Asia, coll'Africa ed in particolare coll'Egitto, commercio che non solamente faceva conoscere l'arte di quelle regioni, ma accresceva inoltre le ricchezze tanto proficue allo svolgimento delle arti; 2.° la protezione che i piccoli tiranni spiegavano verso le arti, fra i quali si segnalavano principalmente i Cipselidi in Corinto, Policrate in Samo, Pisistrato in Atene, ecc. ecc. Questi tiranni sia per occupare le popolazioni, sia per mostrare la grandezza ed il lusso dei loro Stati, come per rendersi accetti alle popolazioni medesime, profondevano tutte le ricchezze ed i mezzi possibili, perchè le loro città, i tempii ed i loro palagi fossero ornati di opere artistiche. 3.° Ma oltre a queste due cagioni esteriori, vc ne ha una terza, intima

e morale, quella cioè del progresso che la stessa cultura greca aveva fatto mano mano. La mitologia, ad esempio, aveva a quest'epoca raggiunto il suo massimo svolgimento nella poesia; la lirica e la drammatica avevano dalla loro parte contribuito moltissimo allo sviluppo dell'uomo. Per questo nella mitologia greca e quindi nella poesia epica principalmente, come nella lirica e nella drammatica, l'artista vedeva già trattata, svolta e rappresentata la figura umana, trovava già l'*uomo* come soggetto e materia della scultura. L'ideale dell'umanità che trovasi nella stessa figura umana era già divenuto oggetto e materia delle due grandi manifestazioni dell'ingegno greco, la poesia e l'arte. La 4.ª ed ultima cagione si era, che tutte le istituzioni pubbliche avevano anch'esse contribuito alto sviluppo progressivo dell'arte. Da una parte la ginnastica e l'orchestrica e dall'altra la vita politica e la militare, perfezionando l'uomo greco, le prime nella forme e le seconde nello spirito, avevano indirettamente contribuito allo svolgimento dell'ideale e del bello, come accennammo in altro luogo.

Quanto alla seconda ricerca, cioè al campo in cui si svolse la scultura del secondo periodo, noi possiamo assegnare tre generi speciali di rappresentazioni, che più degli altri furono in uso. Il primo comprende i così detti ἀγάλματα; il culto continuò a prestare argomento e ad ispirare la scultura per mezzo delle immagini. V'ha però qui qualche cosa dippiù che negli ἀγάλματα del primo, v'ha molta più libertà nel modo di concepire e di trattare gli dei. Difatti nel primo periodo questi non erano che pupi vestiti, talvolta di legno grezzo e talvolta dipinti; nel secondo invece essi cominciano ad acquistare un carattere loro proprio e speciale, un movimento ed una vita maggiore. Coll'aumentarsi dei tempii si accrescevano e diventavano anche più importanti gli ornamenti, quindi si allargavano sempreppiù il concetto e la rappresentazione delle divinità. Un secondo genere di scultura comprese i così detti ἀνδριάντες cioè immagini, busti e statue di atleti. In Olimpia, nell'Istmo, a Pito, a Delfi ed a Nemea fu appunto in quest'epoca che i giuochi ebbero efficacia larghissima anche sult' arte, offrendole varii argomenti da rappresen-

tare. Il pugilato, la lotta, il πάγκράτιον e la corsa sui carri, come erano oggetti di premio pei cittadini della Grecia, così erano tali anche per l'arte. Essa infatti era chiamata a celebrare ed immortalare i nomi o le figure di coloro che avevano riportati i premii. In questo punto sopra ogni altra cosa va notato, che la scultura di questo periodo prese a progredire maggiormente in quanto che la rappresentazione degli atleti le infuse uno spirito di libertà, o meglio la fece applicare allo studio vero e profondo della natura. Inoltre fu pure a quest'epoca che la scultura greca prese a fare lo studio sul nudo, modellandosi gli artisti sugli atleti che giuocavano e facevano ignudi ogni loro esercizio. Insomma, la figura degli atleti da principio non fu un vero ritratto; l'arte fu chiamata solamente a rappresentare la specie del giuoco, il movimento che lo accompagnava, ed in certo modo anche il carattere dell'atleta che eseguivali. Ma innanzi tutto l'opera scultoria deve fare intravedere l'artista e perciò la figura rappresentata deve dimostrare una certa idealità del movimento e dell'uomo che lo fa. Colla rappresentazione degli atleti adunque entrano nella scultura greca due elementi importantissimi, lo studio del nudo e quello più alto dell'*ideale*. E, se meglio si consideri, si può dire che entrino non pure nella scultura, ma eziandio in tutta quanta l'arte greca. Il terzo genere di rappresentazioni è quello degli ἀναθήματα, cioè doni votivi, sui quali erano rappresentazioni per lo più in bronzo, di figure intiere o di gruppi di dei od eroi. Alcuni di essi erano anche elementi di misticismo, fra i quali vanno annoverati i tripodi, i quali erano fatti di statua. Il fondamento di questi è storico, quantunque spesso d'una storia favolosa come quella degli eroi; la mitologia adunque vi è adoperata come nella poesia lirica e nella drammatica, cioè per dare maggiore solennità alle persone storiche ed ai loro fatti, od anche per semplice ornamento poetico.

Molti e diversi furono i materiali, di cui si servì la plastica in questo secondo periodo. Il primo materiale è il legno, di cui formavansi i così detti ἀκρόλιθοι. Il legno adunque che s'adoperava nelle statue primitive non s'abbandona in questo periodo,

vi si aggiunge semplicemente qualche modificazione e se ne forma una specie nuova di lavori. Ai corpi di legno dipinto o dorato si aggiungono a poco a poco testa, braccia e piedi di pietra, ovvero al tronco di legno, membra di avorio, di oro o d'altro qualsiasi metallo. Il secondo materiale fu il metallo, i di cui lavori progredirono a cagione di due grandi scoperte. La prima fu quella del *getto* del metallo stesso, prima del ferro e poi del bronzo, in greco detta χύσισ ed in latino *fusio*, inventata dai due famosi artisti *Reco* e *Teodoro* suo figlio nella Olimpiade 45.ª Essi erano di Samo. La seconda scoperta fu quella della *saldatura*, κόλησις, *ferruminatio vel saldatura*, cioè una chimica composizione di metalli inventata da Glauco dell'isola di Chio. Questi tre artisti fondarono poi due principali scuole di arte, quella di Samo cioè e quella di Chio. Di quest'antica plastica o combinazione del bronzo ci restano soltanto due monumenti importantissimi, che sono: la Chimera di Arezzo, che oggi è conservata nel palazzo degli Uffizii a Firenze e la lupa di Roma, che sono due antichissime opere. Tale processo da Samo e da Chio si estese a Sparta, a Corinto, in Etruria ed a Roma. In questa città specialmente si ebbe l'uso di innalzare in mezzo al *forum* statue di simil fatta agli uomini illustri. Il materiale plastico fu la terracotta che è inclusa nella categoria dei materiali artistici, di cui già altra volta parlammo. Butades di Corinto formò per il primo la terracotta di mattone rosso pestato e poscia inventò anche la ruota dei vasi fatti in bassorilievi in creta. Egli dunque fondò e rappresentò la scuola di Corinto. Il materiale della scultura fu la pietra, nel qual lavoro molte scuole si segnalarono, ma qui basterà accennare soltanto le principali, il luogo dove si svolsero ed i più notevoli artisti che le rappresentano.

La scultura in marmo è rappresentata principalmente dalla scuola di Creta con Dipoenos e Scyllis; da quella di Chio con Malas e coi nipoti Bupalos ed Athenis, i quali furono contemporanei di Ippona il celebre inventore del giambo; il quale essendo molto brutto i due succennati artisti gli fecero il ritratto per ischerno; ma Ipponace fece contro di loro una satira di cui essi si dolsero tanto che si appiccarono per la gola. Que-

sta è la favola secondo ce la narra Plinio, la quale, se non altro, ci fa sapere l'epoca in cui essi vissero. La scuola di Sicione ebbe Canachos ed altri; quella di Argo ebbe Eutelidas, Chrisothemis, Ageladas maestro di Fidia e Policleto, ed anche altri; quella di Lacedemonia ebbe Gitiades e Baticles; quella di Egina fu celebrata per Smilis, Callone soprattutto per Glaukias, Anaxagoras ed Onatas; quella di Attica finalmente per Endeus, Antenor, Critios, Nesiates, Hegias e Calamis. Se ne togli la scuola d'Egina, di Argo e qualche altra, le notizie che ci restano si ridurrebbero a quelle intorno all'epoca ed al modo di trattare questi diversi elementi, chè, per quanto concerne la maniera o lo stile, non vi era distinzione fra le predette scuole: esse avevano diversi materiali, ciascuna una tendenza propria e ciascuna prediligeva certe divinità, ma lo stile era simile in tutte. L'uso che a questa epoca sorse specialmente in esse, si fu quello di adornare i tempii con gruppi, statue e bassirilievi specialmente sulle metopi, sui fregi e sui frontoni. Ecco perchè sono notabilissime le metopi dei tempii di Selinunte scoperte nel 1821 e le statue di Egina trovate nel 1811, che sono due gruppi di frontoni rappresentanti Minerva, che guida gli eroi di Egina contro Troia. Essi vanno ricordati come i più antichi monumenti di questo periodo e le più belle raccolte dell'epoca.

Il quinto materiale della scultura nel *secondo periodo* furono le piccole pietre di valore più o meno grande. A questo punto bisogna riferire tutto ciò che vedemmo nella tecnica dell'arte in generale, cioè quella piccola scultura che si fa sulle gemme, sulle varie specie di metalli, sull'avorio e sul vetro. Quest'arte, che si potrebbe dire propria della *cesellatura*, è da riferirsi specialmente alla Lidia, a Corinto, a Chio ed alla Etruria. Qui specialmente era molto innanzi l'arte dei cesellatori; anzi le coppe d'oro lavorate in Etruria erano a gran prezzo richieste in Atene. Cominciarono così a farsi tutti gli oggetti artistici, che in parte ancora si conservano, come sono le tazze o bicchieri, le *sellae curules*, le *cistae*, le patere, i famosi specchi e le coperture di metallo che si mettevano sopra i carri e che dicevansi *thensae*. Finalmente gli *scarabei*, tanto noti, erano anche propii

dell'Etruria. Fu alla fine anche di questo periodo che cominciò una nuova parte della Toreutica o della scultura, cioè la coniazione delle monete colle figure delle divinità e cominciarono per la prima volta propriamente in Egina. Secondo il *Gerhard* fu prima dell'Olimpiade 28ª, e secondo altri prima della 8ª, che le monete entrarono nell'arte, mentre prima s'usavano le monete a verghe o a pezzi greggi. A quest'epoca la Grecia usò per la prima la vera forma delle monete. Le più antiche tra queste spesso da un lato presentano la figura d'una testuggine, d'un'ape o d'uno scudo; fu poi nelle epoche posteriori che dall'altro lato si cominciò a vedere la figura di qualche divinità o gli emblemi delle città.

Parliamo ora dello stile. Dalla varietà delle materie plastiche, che s'usavano, dalle diversità delle scuole e dal difetto di un punto centrale, unico per cui l'arte avesse potuto avere un indirizzo solo ed uniforme, nasceva in lei una varietà di indirizzo, che a prima giunta non è così manifesto. E ciò è tanto vero, che oggi non sarebbe molto facile il determinare, come nelle altre epoche, quale sia stato il carattere, quale il movimento, quali i monumenti di ciascuna delle scuole di sopra dette e quali quelli dell'epoca intiera. Abbiamo soltanto notizie del progresso che quest'arte fece a poco a poco. Nondimeno in mezzo a questa stessa oscurità, si riconosce un certo carattere generale che fu allora comune alle principali di quelle scuole. Questo carattere consiste in ciò, che le forme umane passano dalla primitiva rozzezza ad un eccesso di forza, di energia, di elasticità e di eleganza esagerata, che doveva rappresentare la grazia. Questo carattere costituì il così detto stile greco-antico, come lo chiamò il Winkelmann, ovvero lo stile jeratico od arcaico.

In esso le forme del corpo sono esageratamente muscolose; le articolazioni e le vene molto eccessivamente sporgenti, i contorni quindi duri e taglienti. Tanta durezza di stile è attribuita più a Callon di Egina e meno a Canachos di Sicione ed alla scuola attica. Non per tanto questa severità del disegno condusse alla verità della natura, la quale a quest'epoca entra dippiù nell'arte e si vede non pure nella scuola eginetica e nelle sue statue che ci

restano, ma eziandio nelle altre manifestazioni artistiche. Con questa rozzezza di disegno si eseguivano allo stesso tempo figure corte e succinte, mentre posteriormente più nella pittura che nella scultura si vede il contrario, cioè l'allungarsi della figura. Qui il movimento ha qualche cosa di angoloso e duro e nella stessa vivacità della figura si vede una certa rigidezza delle forme. La grazia affettata si osserva principalmente nelle vestimenta, che sono indossate e piegate molto regolarmente e simmetricamente, nei capelli che sono molto graziosamente intrecciati, ovvero riuniti in un fascio e poi simmetricamente disposti, nella disposizione sempre eguale e rigida delle mani e delle dita, specialmente quando sono in atto di pigliare qualcosa. Le statue, e specialmente quelle che raffigurano donne, si distinguono perchè o sorreggono l'abito colle dita, o alzano il braccio tenendo lo scettro in alto: l'andare è per lo più leggiero e sulla punta dei piedi, e nei gruppi s'osserva un parallellismo esagerato delle diverse figure. Nelle forme della testa sia per imperfezione della tecnica, sia per una imitazione non bella del tipo e dei tratti nazionali, si osservano delle forme fondamentali sbagliate, come la fronte alquanto vòlta indietro, il naso puntuto, la bocca ristretta con angoli rivolti all'in sù, gli occhi lisci e molto lunghi, il mento forte e molto angoloso, le guance lisce e le orecchie tirate alquanto in sù. Il carattere speciale delle opere eginetiche poi è lo stile arcaico ed una imitazione esatta della natura.

È molto difficile di determinare gli avanzi monumentali dello stile antico, perchè sia in Etruria che in Grecia esso rimase lungo tempo in uso. Degli ξόανα di quest'epoca non si conserva proprio nulla; s'hanno invece pochissime statue di bronzo e fra quelle di marmo sono notevoli le seguenti: la Pallade della Villa Albani; la Penelope del Museo Pio-Clementino; alcune copie dell'Apollo di Canachos di Sicione; le statue di Egina conservate nella Gliptoteca di Monaco; i rilievi nelle metopi dei tempii di Selinunte; la Minerva di Ercolano conservata nel Museo Nazionale di Napoli ed i rilievi dei tempii di Samotracia e di Leucatea.

LEZIONE QUARANTESIMASESTA

DELLA GRAFICA E DELLA PITTURA

1.° Dell'antichissima pittura vascularia. — 2.° Dei diversi generi di pittura. — 3.° Dei suoi progressi con Cimone.

Allorchè parlammo della pittura nel primo periodo, vedemmo che la tradizione greca attribuiva alle due città Corinto e Sicione, il principio della grafica e della pittura. Ora è a sapere che in Corinto specialmente questa si congiunse coll'arte vascularia, giacchè indubitatamente i più antichi dipinti sono quelli che si trovano sui vasi di Corinto o, che vale lo stesso, di quella fabbrica che altrove fu impiantata come importazione di questa città. Noi non possediamo avanzi di questi prodotti che ci vengano direttamente da quella fabbrica di Corinto o che in genere siano di questo stile antichissimo. Nondimeno la tradizione narra che tali vasi si conobbero e si conservarono in Etruria, perocchè verso l' Olimpiade 30ª emigrò da Corinto Demarato e venne in Tarquinii, città capitale dell'Etruria, accompagnato anche da molti artisti, come Cleofante, Eucheir ed Eugrammo. Ora, egli è appunto da Tarquinii e dalle altre città dell'Etruria che si hanno vasi con figure nere solamente disegnate a contorni, le quali del resto mostrano molta rozzezza di disegno. A questo che dicesi stile greco-antico e che corrisponde all'arcaico della scultura, si appartengono specialmente: 1° i vasi a colore giallo-chiaro con grifoni, sfingi alate, Sirene od altri animali dipinti con colore rosso cupo, nero o bianco. Le fonti principali donde essi vengono sono Corneto presso Tarquinii, Canino, Nola od anche qualche antica città della Grecia; 2° i vasi a colore giallo-rossiccio con figure nere e soggetti mitologici, che

si trovano nelle vicinanze di Tarquinii, in molte città dell'Italia meridionale e nella Grecia stessa. Qui ci è stato necessità di entrare alquanto nell'arte etrusca, e ci è giovato grandemente, perchè si è potuto veder più chiaro quello che altra volta abbiamo accennato, che cioè essa non è altro che un ramo dell'antichissima arte greca e come tale va studiata.

Ora conviene distinguere i diversi generi di pittura e delinearne i principali tratti. Il primo genere indubitatamente è il disegno lineare, che si trova nelle figure incise sui famosi specchi Etruschi e sugli anelli di oro comuni nelle diverse regioni d'Italia. Il secondo genere è dei dipinti murali a quattro colori. Sono questi lavori speciali dell'Etruria e li troviamo nei così detti ipogei, cioè a dire una specie di tombe con camere sotterranee, le mura delle quali contengono figure a più colori rappresentanti o scene della nuova vita dopo la morte, o giuochi gladiatorii, o giuochi atletici e lotte, o finalmente scene di lutto e di festa che si solevano celebrare in onore degli stessi defunti. In generale i colori sono semplici, chiari, puri e posti per lo più sopra un fondo o strato di stucco. Troviamo inoltre che a Roma si adoperò di buon'ora questo genere di pittura o per celebrare in dipinti murali le azioni guerresche, ovvero per gli ornamenti dei grandi trionfi. È questo un fatto singolare della storia dell'arte in Roma, che mentre quella in generale era ancora bambina e mostrava una grande imperfezione, specialmente nelle immagini e nelle figure scolpite sulle monete, pure la pittura era molto più avanzata che la scultura. Sappiamo infatti che a quell'epoca Fabius Pictor nel 451 di Roma dipinse l'*aedem Salutis* e Marcus Pacuvius di Brindisi, il poeta tragico, dipinse l'*aedem Herculis* nel Foro detto boario, dipinti amendue che gli scrittori dell'epoca romana posteriore dicono essere molto pregevoli. I quattro colori principali poi che erano usati per questi dipinti murali sono il bianco, il rosso, il giallo ed il nero. E qui, come si vede chiaro, noi dovremmo parlare della composizione dei colori e del modo di trattarli presso gli antichi, ma ce ne asteniamo giacchè ne parlammo a lungo nella *tecnica* della pittura, allorchè trattavamo della Propedeutica.

Dalle cose fin qui esposte si vede chiaro che, riguardo alla pittura non abbiamo ancora a quest'epoca un determinato progresso, nè nomi assicurati e conosciuti, come nella scultura del medesimo periodo. Mancano in verità nomi tali che, come nella scultura, mostrino aver la pittura fatto un passo al dì là del mestiere; mancano individualità artistiche che abbiano fatto fare dei progressi agli artigiani. Il solo nome storico che segna un passo innanzi, che rappresenta da sè solo quanto di meglio si fece dal primo al secondo periodo della pittura, è quello di Cimone di Cleone. Gli archeologi molto a ragione si sono occupati di ricercare l'epoca in cui visse quest'artista, delle sue specialità rispetto alla pittura e delle novità che apportò all'arte. Fra gli altri se ne è occupato moltissimo il *Böttiger*, il quale poggiandosi su di una poesia d'un antichissimo scrittore, forse Simonide, il quale parla appunto di Cimone, ha dirette le sue investigazioni in guisa da venire al seguente risultato più o meno esatto: cioè ch'ei bisogna collocare l'attività artistica di Cimone tra la 60.ª e la 70.ª Olimpiade, cioè verso l'epoca delle famose guerre Persiane. Plinio nella sua Storia dice che Eumaras segnò un progresso con alcuni ritrovati e che Cimone perfezionò le invenzioni di lui, il quale, come ciascuno può facilmente ricordare, fu il primo a distinguere con diversi colori gli uomini dalle donne ed a dare alla figura umana una certa varietà che nasceva specialmente dai tempi. Queste notizie però, lasciateci alquanto indeterminatamente, furono poi riferite con maggiore particolarità da Eliano, il quale dice che Cimone perfezionò la pittura, mentre prima di lui esercitavasi piuttosto come un mestiere. Plinio in un altro luogo della sua Storia, parlando dei progressi e delle particolarità di Cimone, narra che egli pel primo inventò le così dette *catagrapha*, apportò la varietà nel volto, il guardare indietro, sopra e sotto, nelle membra principali separò le parti più delicate, rilevò le vene, perfezionò il petto e negli abiti pose molta cura e molto studio specialmente nelle pieghe. Tutto questo fu indubitatamente un progresso. Si è fatta quistione per sapere che cosa fossero queste *catagrapha*, di cui parla Plinio. E giacchè dopo alcune righe

dello stesso luogo v' hanno le parole *obliquae imagines*, così si è supposto che queste fossero non una traduzione del vocabolo *catagrapha*, ma una interpolazione di qualche critico posteriore che così volle interpretare la parola di Plinio. Il *Brunn* però sostiene che le voci *obliquae imagines* siano lo stesso che *catagrapha* e quelle una spiegazione di questa e che perciò significassero i *contorni*, i *profili*. Qui si potrebbe opporre che anche prima di Cimone le figure erano designate con profili e che se quel vocabolo si intendesse così, Cimone non avrebbe introdotte novità, a cui Plinio accenna. Ma il *Brunn* dilegua ogni dubbio e risponde che per Plinio v'ha differenza tra profilo e contorno. Il profilo infatti è dipinto a colori e distinguesi dal contorno, in quanto in esso l'occhio non è disegnato tutto e di prospetto, come nel contorno, ma solamente per metà. Ora, avendo Cimone usato sia il contorno antico che il profilo, non solo segnò un progresso per la moltiplicità dei disegni, ma n'ottenne eziandio un secondo più importante, qual'è quello d'apportare la varietà nel viso umano, che Plinio dice *varie formare voltus*. Difatti, come osservavamo poc' anzi, col dipinto in profilo era possibile che lo stesso occhio potesse guardare indietro, sopra o sotto, mentre prima di Cimone soleva essere chiuso o presentato immobile perchè di prospetto.

Ma l'attività artistica di Cimone non si restò qui, giacchè Plinio continuando a parlare di lui, ci dice che egli si segnalò per una terza specialità, *articulis membra distinxit*, vale a dire che trattò le articolazioni e le mosse come sono in natura, in guisa che secondo le diverse posizioni del corpo si vedevano le congiunzioni delle membra, la posizione, la direzione ed il loro movimento. Ora questo nella grafica e nella pittura prima di Cimone non aveva luogo affatto: le articolazioni non erano esterne, le legature tra un membro e l'altro del corpo erano sempre le stesse e quindi sempre la stessa la posizione dell' uomo, monotona, inerte, senza vita e senza espressione. Dalla pittura prima di Cimone nasceva quindi non solo un effetto disgradevole all'occhio, ma anche la impossibilità di esprimere un movimento, perchè le articolazioni non erano nè esteriori, nè

espresse, La quarta specialità che Plinio attribuisce a Cimone si è, che seppe ritrarre negli abiti quello che è più naturale: *rugas et sinus invenit;* la quale espressione vuol dire che Cimone non solamente trovò come accennare alle pieghe, ma fu eziandio il primo a dare una direzione o disposizione artistica alla rozza massa degli abiti. E per vero, nei lavori artistici prima di lui, come è a dire nei vasi di stile antichissimo, gli abiti scendevano sul corpo senza aver riguardo alle sue forme ed apparivano quindi tante linee rette. Fu anche Cimone che in questo segnò il primo progresso: con lui l'abito comincia a muoversi, cominciano ad apparire leggermente le forme di ciascuna parte del corpo che esso ricropre e mostrasi il profilo nelle pieghe che per l'innanzi non s'era mai veduto.

Dopo tutto questo che abbiamo detto si vede chiaramente che Cimone fondò il vero disegno ed aprì alla pittura due vie e due direzioni prima ignote agli artisti. Quindi a gran ragione gli scrittori antichi e gli archeologi moderni si apposero nell'affermare che egli creò la vera pittura. Difatti il sommo riguardo che egli ebbe alla natura del corpo umano ed alle sue forme, fu il primo passo da lui fatto per attirare l'attenzione sulla importanza della luce e delle ombre e sulla loro imitazione. Inoltre la pittura da Cimone in poi si distinse dal puro disegno; e finalmente disegnando l'occhio umano non più di prospetto ma di profilo, egli rese possibile di concedere alla pittura quell'elemento importantissimo che la costituisce una vera arte, cioè l'espressione del carattere.

Questi sono in generale i progressi che fece la pittura nel secondo periodo della storia dell' arte. E con essi noi poniamo termine alle nostre ricerche sul detto periodo, nel quale abbiamo esaminato l'arte dei tempi antichissimi. Resta che in prosieguo ci mettiamo allo studio del più importante periodo di quella storia, cioè il terzo.

CAPO TERZO

PERIODO III.

LEZIONE QUARANTESIMASETTIMA

DELL' ARCHITETTURA

1.° Natura ed importanza del terzo periodo. — 2.° Cagioni dei progressi dell' arte. — Stile corinzio. — 3.° Dell' architettura e suoi caratteri. — 4.° Monumenti che ne restano.

Il terzo periodo della storia dell'arte, come è noto, corre dalla Olimpiade 75ª alla Olimpiade 111ª ed è denominato *il perfezionamento dell'arte.* Fra tutti gli altri anteriori e posteriori, esso è detto il più importante, più classico e più glorioso dell'arte e della civiltà greca. In architettura è l' epoca di Ictino, che visse ai tempi di Pericle e con lui eseguì i pubblici monumenti di Atene; di Policleto, Ippodamo, Metone, Democrito ed altri. Nella scultura è l'epoca di Calamide, Fidia, Mirone, Policleto, Scopa, Prassitele ed altri. Per la pittura infine fu l'epoca di Polignoto, di Zeusi, di Parrasia, Timante, Aristide, Nicia, Apelle ed altri. Il Winckelmann chiamò questa l'epoca dello *stile sublime e bello*, determinazione che è stata in ogni tempo accettata dagli archeologi, perchè difatti, specialmente riguardo alla scultura, fu in quest'epoca che l'ideale dell'arte, la bellezza congiunta alla maestà, alla dignità ed alla temperanza raggiunsero il loro apice.

Molte furono le cagioni, che produssero questo grande perfezionamento dell'arte e, se noi avessimo tempo davvantaggio, do-

vremmo occuparcene a lungo. Ma poichè ciascuno che attende agli studii classici conosce certamente la storia della Grecia, così per brevità ci accontenteremo d'accennare soltanto alle cagioni principali. Come si può facilmente immaginare, la prima cagione cronologicamente considerata fu la guerra persiana. Questa disuguale e gloriosa lotta di tutta la Grecia contro i barbari è tale un fatto nazionale, che contiene in sè il germe di tutto l'Ellenismo e specialmente dell'Atticismo, perchè effetto principale di questa lotta fu il predominio della cultura e dello Stato attico-ionico sul resto della Grecia. Dopo sì fiera guerra lo spirito greco o puramente jonico si risvegliò e nello Stato, come nella scienza e nell'arte entrò quell'impulso di libertà e di progresso che informò poi ogni ramo della civiltà ellenica. Una seconda cagione, che del resto può dirsi conseguenza diretta della prima, è appunto il predominio dell'Attica e sopratutto di Atene su tutta la Grecia. Se non avesse avuto luogo la guerra persiana, se non fossero stati gli Ateniesi i primi a respingere gli stranieri, o se questo gran fatto nazionale fosse stata opera o di tutto il Peloponneso, e specialmente di Sparta, ovvero della razza dorica in generale, certamente la cultura e l'arte greca non sarebbero state quelle che furono. I popoli di stirpe dorica sia per l'indole loro propria, come per antica tradizione, non avrebbero potuto profittare della indipendenza, di questa forza che eccitò la febbre negli animi di tutti i Greci; in una parola non avrebbero potuto o saputo ricavare da questi fatti quei grandi elementi di progresso che ne ricavarono i Joni. La guerra persiana adunque resta sempre un fatto importantissimo per la storia della scultura greca, perchè in questa diè il predominio all'elemento jonico.

Una terza cagione del progresso delle arti fu la potenza e la ricchezza di Atene, la quale specialmente sotto Temistocle, Cimone e Pericle permise che lo Stato pigliasse direttamente parte allo sviluppo artistico e a preferenza della scultura e dell'architettura, le quali per loro natura non possono quasi vivere lasciate a sè, se lo Stato non le sorregga vuoi direttamente, vuoi indirettamente. Sotto la direzione dei tre grandi personaggi sunnomi-

nati Atene adoperò le sue ricchezze nel fare opere grandiose di difesa e di ornamenti della città. In questa stessa epoca compivasi nella Grecia il massimo sviluppo del mito, della poesia lirica e drammatica ed in generale di tutte quelle istituzioni pubbliche, che influirono sullo svolgimento e perfezionamento dell'uomo greco; perchè indubitatamente l'arte, e specialmente la plastica e la figurata, sorse in Grecia colla perfetta rappresentazione della figura umana e col separarla da tutto ciò che è estraneo e non le appartiene. Ed in questo l'arte greca si distinse molto dall'orientale, perchè quest'ultima usò della figura umana solo come ornamento, giammai come obbietto diretto. L'arte progredisce sempre, a misura che l'uomo si perfeziona nel corpo e nello spirito e perciò la ellenica raggiunse la perfezione e l'idealità, quando lo sviluppo dell'uomo nel doppio elemento che lo compone fu compiuto e la creatura fu elevata ad un essere ideale. Ad ogni modo quest'epoca di perfezione fu breve: durò quanto il governo pericleo e la potenza d'Atene e ci si presenta ancora una volta interrotta dalla guerra disastrosa e fatale del Peloponneso, la quale come è noto, rovesciò la potenza d'Atene e cangiò così tutto l'indirizzo della cultura ellenica. Il classicismo che già così grande si ammirava nelle arti e nella leteratura decade; la sensualità e le passioni, la sofistica e la rettorica si sostituiscono ai loro contrarii, cioè alle antiche virtù del cuore e della mente che avevano prima dominato nella vita greca. Allora in quella, come in tutta la cultura entra la tendenza al piacere sensibile ed all'eccitamento delle passioni, cosicchè essa non trovò più tanta protezione nel popolo. Sorsero quindi alcuni artisti e parecchie scuole, le quali introdussero nell'arte questo eccitamento od esagerazione delle passioni, che stavano già in germe nel popolo greco, quando esso non riposava più tranquillamente sulla vera ed ordinata libertà, ma invece o sulla demagogia o sul dispotismo d'Alessandro il Grande che fu prima demagogico e poi imperiale. Ora, poichè questo primo periodo di decadenza stende quasi la mano al *quarto periodo* di tutta la storia dell'arte, a quello cioè dopo Alessandro, così lo determineremo meglio quando ragioneremo di proposito del medesimo.

Facendoci quindi a ragionare specialmente dei progressi fatti dall'architettura, oltre alle ragioni già dinotate, comuni a tutte le arti, la principale fu la possibilità di disporre di grandi mezzi per produrre grandi opere. Il primo sviluppo si vide già sotto Temistocle colle fabbriche di difesa. Da lui infatti fu iniziato il porto del Pireo, opera colossale che doveva servire agli Ateniesi di rifugio per le navi e di luogo di difesa, se mai fossero assediati dalla parte di terra. Le mura del Pireo per colossale grandezza erano simili alle opere ciclopiche, benchè le superassero per la regolarità della costruzione. Da Cimone e da Pericle poi si fondò colà il germe di una nuova città che fu poi congiunta ad Atene per mezzo di altre grandiose opere architettoniche. Sotto Temistocle e Cimone adunque l'ingerenza dello Stato nell' architettura si limitò alle opere di fortificazione e di ingrandimento; mentre sotto Pericle e Cimone medesimo si aggiunse anche lo scopo dell'ornamento, della pompa e del lusso. Atene divenuta ai tempi di Pericle il centro principale della potenza e della cultura non pure nell'Attica, ma eziandio in tutta la Grecia, doveva naturalmente mostrare con indizii esterni questa sua preminenza: raccogliendo in sè edifizii grandiosi e magnifiche opere di arte mostrava la sua bellezza e potenza non pure agli uomini dei *demi* circonvicini, ma anche ai cittadini che dagli altri Stati e dalle città minori venivano alla capitale civile della Grecia.

Nondimeno per intendere meglio da presso come la nostra arte si sia svolta in questo periodo, è d'uopo por mente ancora ad altre circostanze. E primamente fu in quest'epoca appunto che Democrito introdusse nell'architettura greca l'uso della volta, primamente nelle costruzione dei teatri e poi mano mano anche negli altri edifizii. L'antichissima tradizione dice che fu questa una pura invenzione di Democrito, ma ciascuno ricorderà di leggieri che noi vedemmo già prima usata in Etruria la volta architettonica. Sappiamo inoltre che grandi erano le relazioni commerciali che passavano tra l'Etruria e la Grecia, e quindi non è punto improbabile che l'uso della volta in Grecia sia stata una importazione etrusca per mezzo di Democrito. Questo almeno apprendiamo dalla epistola 90 di Seneca. Oltre a ciò Democrito insieme ad

Anassagora fu il primo a prendere in considerazione ed a studiare le disposizioni, l'essenza, l'apparenza e l'esecuzione della prospettiva nella scena del teatro. Prima di loro la sceuografia non s'era conosciuta affatto, cosicchè di questi tempi essi diedero una novità non pure al teatro greco, ma eziandio all'arte. Vitruvio ce ne parla al paragrafo VII della sua prefazione e ci ricorda che ciò avvenne all'Olimpiade 80ª e che d'allora la scenografia cominciò ad essere arte. Finalmente seguendosi il puro stile jonico, ma da una parte esagerandolo nelle colonne e dall'altra accostandolo anche allo stile dorico, nacque a quest'epoca lo stile od ordine corinzio, che nella storia dell'arte è legato ai nomi degli architetti Callimaco e Scopa ed è il prodotto di un periodo di riflessione, non della spontaneità artistica di un popolo come il jonico ed il dorico.

Lo stile corinzio ha il suo fondamento principale nel dorico e le modificazioni da questo tipo avvengono soltanto in alcuni membri; ma ciò che poi massimamente lo distingue è il capitello della colonna. È nota abbastanza la favola che si racconta sulla invenzione del capitello corinzio. V'era una tomba d'una fanciulla; su questa la nutrice aveva posto un canestrino con entro i giocattoli di lei. Ora dintorno alla cesta nacquero e si elevarono delle foglie di acanto e l'architetto Callimaco di Corinto passando per di là prese da questo fatto l'idea del capitello corinzio. Questo ha la forma di un calice, forma primitiva fra tutte le altre avute dipoi, intorno a cui vi siano delle foglie simili ad un canestro: queste foglie poi non sono molto piegate dal peso che vi è sopra, anzi la loro forma resta sempre la stessa che è in natura. Accanto a tale forma semplice il capitello corinzio può avere le altre tre forme seguenti: 1ª quella a doppio calice, l'uno sovrapposto all'altro; 2ª quella ad un solo calice in cui ai quattro lati dell'abaco sorgono quattro foglie ripiegate in forma di *volutae* come nel capitello jonico; e 3ª finalmente il capitello dorico ordinario, il quale però agli angoli ha le così dette *helices* o *viticci* a guisa di *volutae* e nel mezzo dell'abaco altre piccole *volutae* che portano dei fiori. Del resto la colonna corinzia con maggiore o minore differenza è la colonna jonica, cioè scanalata, colla base,

coi poli, colla scozia, coi tori, ma senza *plinthus*. Si può dire che quest'ordine rappresenti genericamente l'ecclettismo. Difatti esso ammette i triglifi nell'architrave ed accetta anche le *guttae* od i semplici dentelli.

In generale a quest' epoca nell' edificare gli Odeum o teatri pubblici e gli altri edifizii nei quali si facevano giostre ed altre feste popolari, si rivela sempre un pensiero abbastanza netto, che non è punto abbuiato o ricoperto da verun'ornamento, nè lo scopo pratico dell'edifizio è oscurato da altri frastagli. In Atene a quest'epoca sono nuove le costruzioni del teatro e dell'Odeum. Il teatro ora consiste in un edifizio, che sorge come l'antico Chorus il quale, in luogo di diverse aperture, è accessibile ai due lati dell'orchestra intorno al quale si elevano delle pareti, da una parte le costruzioni della scena e dall'altra i sedili per gli spettatori. L'Odeum, specie di teatro più piccolo ed anche coperto deve similmente ad Atene la sua origine. Quanto alla costruzione del tempio, mentre questo in Atene ha il carattere della pura misura e si distingue per la purezza delle proporzioni, per le forme elette a per la più perfetta armonia fra loro; presso i Joni invece si tende più alla leggerezza, alla eleganza ed alla magnificenza, quantunque quà e là sovente si senta lo spirito dell'ordine dorico. In Sicilia invece si costruisce più secondo lo stile dorico antico. In quest'epoca sorge pure nella Grecia l'impianto delle nuove città, per le quali grandiose opere sono celebri fra gli altri artisti ed architetti Ippodamo e Metone. Ippodamo costruì il Pireo come città di rifugio, Turio e Rodi con larghe strade. Con lui la maniera jonica regolare vinse l' antica greca angolosa e stretta. Difatti a quest' epoca la costruzione delle nuove città che parte dall' Attica si distingue per la regolarità e per la larghezza delle vie, mentre coll'antica maniera greca si amavano gli angoli e le vie strette. Quest'era in generale l'ordine corinzio e queste le principali specie di edifizii che costruifacevansi al *terzo periodo* dell'Architettura.

Ci resta ora a vedere quali furono i principali monumenti architettonici di detto periodo, dei quali attraverso i secoli ci è pervenuto ricordo od avanzo alcuno. In Atene furono famosi

i seguenti: 1° Il Theseon di ordine dorico. 2° Il Partenone od Ecatompedon costruito da Ictino e Calligate, tutto di ordine dorico ed in marmo *pentelico* come il Theseon. Esso consisteva in un colonnato circolare con vestibolo e pronao avanti che ne formavano la prima parte; la seconda era l' *ecatompadon* propriamente detto o cella sacra lunga cento piedi; la terza era il *partenone* propriamente detto o camera della vergine dea, cioè luogo quadrato nel quale era posta la statua di Minerva; la quarta finalmente era il così detto *opistodomos*, cioè recinto di muro a quattro colonne verso dietro. Tutto questo preso insieme formava il *Partenone*. 3° I Propilei costruiti da Mnesicle. Formavano questi un grandioso colonnato che menava all'acropoli d' Atene con altre colonne che conducevano alla porta di Argo. L'acropoli poi aveva una porta principale e quattro porte collaterali all'esterno con un portico jonico; ai due lati v'era un frontespizio dorico e nell'interno un'architettura jonica. Ai due lati si avanzavano pure degli edifizii a forma di ali ed erano fortificazioni. 4° Il tempio di Minerva Poliade e di Nettuno Eretteo. 5° Eleusi dove erano molti e diversi tempii. Questi furono i più famosi edifizii dell'architettura greca al *terzo periodo*, cioè all' apice della sua grandezza e perfezione.

LEZIONE QUARANTESIMOTTAVA

DELLA SCULTURA

1.° Della vita di Fidia. — 2.° Suoi contemporanei. — 3.° Calamide. — 4.° Pitagora. — 5.° Mirone.

La scultura nel terzo periodo della Storia dell'Arte è rappresentata in tutto il suo splendore e la sua magnificenza da Fidia; prima d'ogni altra cosa adunque ricercheremo le notizie che si hanno intorno alla vita di questo sommo artista.

Secondo la tradizione è detto che egli stesso in piede della famosa statua del Giove Olimpico si chiama *Fidia Ateniese* figliuolo di Carmide. Si sa inoltre che la sua era una famiglia in cui la tradizione artistica fu continuamente conservata; la qual cosa si prova molto facilmente da due fatti; primamente che gli Eleati commisero ai discendenti di Fidia la custodia appunto di quella statua di Giove, secondo che un certo Paneno, suo cugino o nipote fu pure reputatissimo pittore. Intorno all'epoca della sua nascita non v'ha notizia certa: quanto si sa di securo intorno a lui, comincia dagli anni della sua virilità o quando era già artista di fama. Approssimativamente calcolando però, la sua nascita si può stabilire verso l'Olimpiade 70.ª, cioè 500 anni prima dell'êra volgare. Si può quindi fare questo calcolo: che al tempo della battaglia di Maratona egli aveva 10 anni, quella navale di Salamina lo trovò di 20, e finalmente nel periodo dell'amministrazione di Pericle egli era uomo già maturo. Ebbe molti a maestri nell'arte, fra i quali Egiade detto l'Ateniese, il vero fondatore della scuola attica, di cui Fidia fu il più grande genio; Agelada di Argo il quale verso l'anno 476 venne in Atene

per la grande riputazione che s' aveva acquistata in tutta la Grecia.

L' attività artistica di Fidia comincia propriamente tra il 28.° ed il 30.° anno della sua età. Il Preller, dotto archeologo alemanno, che ha scritto il più bello e il più compiuto lavoro intorno a lui, distingue tre epoche diverse nella sua vita artistica. La prima epoca sarebbe quella di Cimone, perchè in questa dopo l' amministrazione di Temistocle cominciano gli abbellimenti della città d'Atene. Cimone intendeva a rendere duratura la memoria delle grandi battaglie contro i Persiani e le opere statuarie poste nei pubblici edifizii servivano appunto a celebrarle. Certamente il nostro Fidia prese parte a queste opere e quindi bisogna collocare a questo torno i suoi gruppi, che ricordavano la battaglia di Maratona, la Minerva che fu posta nell'acropoli di Atene come simbolo della vittoria dei Greci in generale e l'altra Minerva eretta poi a Platea. La seconda epoca sarebbe quella di Pericle, che rimane indubitatamente la più importante. Pericle sia nella politica che nell'arte voleva predominasse il carattere puramente attico, e ad ottenere ciò fece una completa restaurazione dei tempii, aggiunse ornamenti all'acropoli e volle l'ideale di Minerva come un simbolo che accogliesse in sè la vita spirituale e materiale della Grecia o dello Stato in generale. Fidia come artista e come scultore fece le statue più celebri di quelle ideate da Pericle. Il Partenone sia nel suo concetto architettonico, che in tutte le sue parti scultorie, fu proprio un prodotto del genio di Fidia. Senza dubbio egli non poteva da sè solo eseguire tutti quei lavori; aveva quindi una numerosa scuola ed artisti valenti anch'essi, ma pur tuttavia la direzione ed il tono generale dell'opera erano suoi. La terza epoca comprende la dimora che egli fece in Elide, dove bisognava innalzare il grande Giove, che poi fu detto Olimpico e che doveva essere l' ideale di tutto il popolo ellenico, come la Minerva era stata l'ideale del popolo ateniese. Fidia vi si reca con tutti i suoi scolari, compie l'opera ed allora da ogni città della Grecia si domandano suoi lavori. A quest'epoca lo Stato gli edifica appositamente un grande studio per la scul-

tura e gli dà quel permesso che prima in Atene gli era stato negato, cioè di apporre il suo nome in piede alla statua del Giove.

Morì Fidia nell'anno 70° della sua età e la sua fine fu molto misera. La grandezza di Pericle aveva già eccitati contro questo potente capo dello Stato molti nemici che l'accusarono, come i Romani accusarono Cesare, d'essere un despota sotto le forme democratiche. Questi invidiosi non potendo o forse non volendo attaccare Pericle direttamente, lo attaccarono nei suoi amici, Anassagora, Aspasia, Fidia ed altri. Corruppero quindi un certo Menone e gli fecero dire che Fidia aveva involato dell'oro, che doveva servire per fare un manto alla Minerva del Partenone; ma il manto fu tolto e, ripesato l'oro, si provò calunniosa l'accusa. Allora gli imputarono che avesse offesi gli dei, perchè nello scudo di Minerva aveva scolpito il ritratto suo e quello di Pericle e perciò s'erano confusi amendue in mezzo alle altre divinità. Per quest'accusa Fidia fu preso e messo in prigione, ove miseramente perì di veleno. Questo è in breve quanto di più securo si sa intorno alla sua vita. Ora dovremmo parlare delle sue opere, ma stimiamo necessario discorrer prima degli artisti suoi contemporanei, perchè così si rivelerà meglio il carattere di Fidia e il primo luogo che egli occupa nella storia dell'arte.

Oltre a ciò, come gli stessi genii dell'umanità non creano mai dal nulla, ma stanno sempre legati ed al loro passato ed all'attualità, e quantunque sembri che essi non subiscano l'influsso dei tempi passati, pure in verità ci vanno soggetti; così l'intrattenerci brevemente su quei contemporanei, gioverà anche a tener dietro al vero sviluppo storico che fece l'arte in questo periodo. Noi sappiamo difatti che prima della straordinaria attività artistica di Fidia, v'erano in Grecia le famose scuole di Egina, di Argo, di Sicione e poi anche la scuola attica, tutte conosciute per un carattere loro generale, val quanto dire l'arcaismo. Nondimeno all'epoca stessa di Fidia od anche un poco prima era entrato nell'arte qualche cosa di nuovo, era avvenuto un progresso, e l'avevano segnato appunto i tre famosi contemporanei di lui, Calamide, Pitagora e Mirone.

Di Calamide quantunque non si sappia con certezza l'origine, pure per molte ragioni, che qui non è il luogo di apportare, si ritiene generalmente che sia Ateniese. Egli produsse molte opere artistiche, come statue di divinità, eroine, fanciulli, quadrighe con cavalieri e corsieri. Quanto al materiale poi usò generalmente il marmo e il bronzo. Calamide fu un artista singolare per questo, che abbracciò tutta quanta la plastica, dalla più sottile e minuta cessellatura, fino alla formazione dei grandi colossi. E nell' uno come nell' altro genere lavorò sempre in bronzo, marmo, oro, argento ed avorio: fece statue e gruppi, bassirilievi e doni votivi, ma più d' ogni altra cosa fu felice specialmente nel rappresentare donne, fanciulli ed atleti. Egli è una personalità distinta nella storia dell'arte, e quantunque fra i tre contemporanei di Fidia sia quello che meno si distacca dallo stile arcaico, pure sa infondere al medesimo qualche cosa di nuovo. E qui bisogna ricercare quello che altra volta abbiamo osservato, che cioè il progresso comincia sempre dallo studio della natura. Egli è il primo a rappresentare i cavalli e gli altri animali, ma specialmente dei primi Plinio ci dice che erano sempre *sine aemulo expressi*. Ma Calamide fu valente non pure nel rappresentare i cavalli e gli altri animali, ma eziandio le figure umane e Plinio medesimo parlando dell'Alcmene, uno dei più belli lavori suoi, scrive che niuno l'aveva rappresentata più nobilmente. Così pure Luciano ragionando di alcune statue donnesche, loda l'aria modesta, la bellezza dei piedi ed in generale tutte le forme delle statue di Calamide. Dionigi d'Alicarnasso poi, andando ancora più oltre nei giudizii, mette in contrasto la gentilezza e la squisitezza di Calamide colla gravità e la magnificenza di Fidia. Da questo giudizio si può concludere, che Calamide non è pieno di rigidezza, ma pure, secondo giudica Quintiliano, ne ha una certa quantità messo a confronto con Canaco. Con tutto questo non si può negare che egli sia il primo che mette nelle figure una espressione ed un movimento; la severità della sua statua si combina molto perfettamente colla pudicizia e col decoro, che sono i caratteri principali del suo stile, che stava tra il puro arcaico ed il nuovo.

Accrescendosi questa separazione della plastica dallo stile arcaico, ci si presenta nella storia dell'arte un altro contemporaneo di Fidia, Pitagora da Reggio di Calabria, intorno alla vita del quale nulla s'è mai saputo fuorchè della patria e delle opere che produsse. Rappresentò specialmente le divinità e gli eroi, fra i quali a preferenza Eteocle e Polinice. Esistevano in Grecia ed erano molto ammirate e lodate le seguenti statue; un Filottete zoppicante ed una bellissima Europa, molti eroi e molti atleti fatti colla maggiore precisione, perchè erano l'argomento prediletto di Pitagora, come il bronzo fu la materia da lui prescelta. Nella figura di Apollo, di Polinice, di Filottete e di altri eroi egli tende specialmente a rappresentare il movimento e l'azione; rappresenta l'atleta non pure nel suo carattere generale, ma in tutti i suoi movimenti più particolari ed espressivi. Plinio ci dice che Pitagora fu il primo autore che fece vedere e riconoscere le vene, i tendini, i muscoli ed a lui pure va dovuto il modo di trattare più naturalmente che si può i capelli; e questa in verità è una conseguenza di quella sua tendenza in generale di esprimere il movimento. A questi giudizii di Plinio, Diogene Laerzio aggiunge, Pitagora essere stato il primo a mettere attenzione al *ritmo* ed alla *simmetria*. *Plastica simmetrica* significa armonia proporzionata di tutte le parti del corpo tra loro medesime e verso il corpo preso in generale; così pure per *ritmo* qui s'intende l'armonia che le stesse parti del corpo serbano fra di loro nel movimento e nell'azione.

Si può quindi conchiudere che il progresso fatto fare da Pitagora alla scultura stia chiaramente in ciò, che prima di lui il movimento era espresso in un modo esagerato, le parti del corpo erano o espresse troppo fortemente, o trattate con mollezza e con grazia troppo rilasciata, mentre con Pitagora s'ebbe in tutto un giusto equilibrio.

Mirone, il terzo contemporaneo di Fidia, secondo Plinio fu di Eleutera della Beozia e secondo Pausania di Atene. Fin dai suoi primi anni fu rivale di Pitagora e compagno di Fidia nella scuola attica di Agelada; trattò molto le divinità, gli atleti e gli eroi, ma soprattutto gli animali, onde fu celebre la sua vac-

ca; e secondo le notizie che abbiamo egli si valse molto del bronzo a preferenza di tutti gli altri materiali. La quale circostanza ci conferma sempreppiù nel giudizio generale su questo artista, cioè che egli tendeva moltissimo al naturalismo ed alla bellezza delle forme, a cui si presta molto più il bronzo che il marmo; mentre tutti quegli artisti che volevano rappresentare l'ideale, adoperavano massimamente il marmo, come fece Fidia. A questo proposito si può stabilire una importantissima diversità fra gli artisti Dorii i Jonii od Attici. I primi usavano il bronzo più del marmo, mentre i secondi il marmo a preferenza del bronzo, e ciò per effetto di due indirizzi differenti. I Dorii si servivano del bronzo, perchè tendevano specialmente alla esatta rappresentazione della natura o quindi al naturalismo: gli Attici per contrario predilegevano il marmo per la tendenza a rappresentare l'ideale.

Noi sappiamo che Mirone fu celebre specialmente nella rappresentazione degli atleti e degli animali: in lui dunque non si vede, nè si può ricercare l'ideale della scuola attica. Difatti Plinio dice che egli, inteso alla esatta rappresentazione del corporeo, non espresse punto il vero moto dell'anima e scrive così: *Corporum tenus, curiosos animi sensus non expressit.* Si deve notare però che il *naturalismo* di Mirone non è punto il *realismo* di Lisippo e delle scuole posteriori a Fidia. Il naturalismo infatti non rileva le accidentalità che guastano e non fanno apparire in tutta la sua bellezza l'essere reale ed animale; rileva invece quelle accidentalità che servono a distinguere gl'individui, rappresenta insomma il corpo nella sua essenza e nella ordinata esplicazione del suo organismo. Il realismo spesso è basso, perchè rappresenta tutto quello che è in natura; ma in questa non tutto è bello, v'ha anche il brutto e questo non deve essere rappresentato nell'arte. Questo principio appunto i critici dell'arte applicano a Mirone. Intorno al suo capolavoro, che fu la famosa vacca, corsero per la Grecia ben trentasei epigrammi di lode, e Properzio loda pure i *tori di bronzo* di Mirone, che furono esposti a Roma. Petronio Arbitro dice che Mirone rinchiuse nel bronzo l'anima degli uomini e degli animali, e

dice anima per indicare la vita fisica ed animale, mentre *l'animus* che vuol'indicare la vita spirituale è da Petronio negato ai suoi capolavori. La vita che Mirone infondeva alle sue statue era in un altro elemento, nel moto cioè, nel movimento od azione. Nell'uomo tutte le membra, ma specialmente le gambe e le braccia sono quelle che rappresentano il movimento: questo però non si limita soltanto a tali parti del corpo, ma si riflette nel tronco che è la vera sede della vita e che racchiude dentro di sè il cuore ed i polmoni, nel capo che contiene il cervello e quindi la coscienza e la volontà, e finalmente nel volto in cui si trasfonde ed apparisce tutta l'anima. Perchè dunque una statua possa esprimere la vita, bisogna che esprima il movimento non solo colla posizione del tronco, ma anche colla riflessione dei movimenti delle membra sulle parti inferiori del corpo. Oltre agli altri monumenti di Mirone è celebratissimo quello che rappresenta l'atleta Lados vincitore alle corse di Argo, il quale poi morì in una corsa in Olimpia. L'artista lo rappresentò nel momento in cui finita la corsa, si leva quasi da sopra la base. Un epigramma di quei tempi composto appunto su questa statua diceva, che *dalle labbra dell'atleta si legge l'ultimo alito dei già morti polmoni*. Dello stesso Mirone è molto famoso il *Discobolo*, del quale oggidì si ammira una copia nel palazzo Massimi alle Colonne in Roma; esso ha le stesse qualità dell'atleta.

Conosciuto così Fidia e nella sua vita e nei suoi famosi contemporanei, ci resta ora ad esaminarne le opere e questo faremo sin dalla ventura lezione.

LEZIONE QUARANTESIMANONA

DI FIDIA E DELLE SUE OPERE

1.° Atene e le arti ai tempi di Pericle. — 2.° Le opere di Fidia. — 3.° Opere del primo periodo. — 4.° Opere del secondo periodo.

Anche oggi prima di parlare di Fidia non possiamo fare a meno di occuparci alquanto d'Atene; anche oggi trattando della pagina più gloriosa della sua storia, siamo costretti a richiamare la nostra attenzione sopra una circostanza, un fatto singolare della sua vita civile e politica. Questo fatto è, che come la sua potenza materiale, la sua supremazia in Grecia non fu l'effetto nè della violenza delle armi, nè dell'assorbimento e concentramento politico, ma di un sistema che senza distruggere i piccoli centri, i piccoli Stati, li aggruppava attorno a sè e ne faceva rifluire naturalmente in sè stessa le forze; così del pari la sua grandezza civile, la sua superiorità nelle scienze, nelle lettere e nelle arti non fu l'opera nè della sua dominazione, nè dell'abbassamento morale di altri popoli, sibbene la conseguenza spontanea, naturale di tante circostanze, di varie istituzioni che solamente in Atene o erano singolari o si sviluppavano meglio che altrove.

Qual differenza tra questo piccolo comune dell'Attica ed il grande Stato di Roma! Roma diviene potente, perchè annienta la vita propria, l'autonomia delle repubblichette italiche e poscia anche degli interi Stati oltre la penisola, e con un sistema perfetto di fusione e di concentramento li incorpora tutti in sè, divide il suolo d'Italia nelle 35 tribù e ne fa un solo Stato. Atene diviene capo dello Stato attico ma non distrugge l'auto-

nomia degli altri ; ne ricava delle forze per le guerre nazionali, ma non li opprime con armate e tributi; li ispira, protegge in essi il partito, le istituzioni democratiche , ma non le impone; e se infine questi Stati non fioriscono più, è perchè in essi non v'ha abbastanza di vitalità, abbastanza di forze per elevarsi grandi allato ad Atene. Roma diviene in Italia la sede unica della civiltà latina , perchè togliendo agli altri popoli la lingua, la religione, le leggi, le istituzioni di ogni genere e trapiantandovi le proprie, rende impossibile fuori delle sue mura ogni sviluppo intellettivo ed artistico delle altre popolazioni. Abbiamo un esempio che fa proprio al nostro argomento, quello dell' arte etrusca. Quest' arte che è tanto antica quanto quella primitiva della Grecia, che mostra nel breve periodo della sua vita tanta capacità di sviluppo e di perfezionamento , chi sa che sarebbe divenuta se Roma colle sue conquiste , col suo sistema di romanizzare il mondo non avesse soffocato in Etruria ogni germe di vita propria! Atene invece si mette a capo della civiltà ellenica, perchè il genio del suo capo, di Pericle, perchè l'indole della sua popolazione, lo spirito delle sue istituzioni, la società ateniese insomma contiene degli elementi che non sono comuni a tutti i popoli della Grecia. Essa non reprime lo sviluppo delle popolazioni joniche e doriche, ma ha intenzione di formare ciò che oggi dicesi una capitale civile, come era già divenuta una capitale militare e marittima della Grecia; ma, quasi un astro maggiore in mezzo ad altri più piccoli, esercita su di questi una forza di attrazione tale che questi ritraggono da lui e vita e splendore.

Infatti filosofi e storici, oratori e poeti, pittori e scultori, uomini di lettere e d'armi, ciascuno dei quali fa un' epoca nelle arti e nelle scienze, tutti viveano insieme nella grande e nuova città periclea, parte nati in essa, parte quivi educati sino dalla infanzia, parte tratti dalla sua gloria ; e tutti non vi vivevano come esternamente l'uno vicino all' altro, ma tutti come figli d'una sola patria. Tutti amici di Pericle lo aiutavano nella grande opera di rendere Atene la capitale civile della Grecia. Quivi tutto ciò che veniva di fuori acquistava nuova vita. Ero-

doto da Alicarnasso viene in Atene e la investigazione storica e mitologica dei Joni diviene la vera storia della Grecia. Dal ditirambo nato nel Peloponneso e dalla farsa a Megara, si svolge in Atene la tragedia e la commedia. La filosofia jonica e della Magna Grecia si sviluppa maggiormente e si prepara con essa la filosofia attica di Platone, di Senofonte, d' Aristotele ed altri. Ivi tutte le differenze locali e di razza nel carattere e nei dialetti si conciliano e confondono insieme; tutti gli acquisti nei diversi luoghi fatti dallo spirito ellenico si fondono in una cultura, che in origine è attica, ma che poi è pura nazionale greca.

Pericle era l'anima di questo movimento, il centro intorno a cui s'univano tutti quei grandi. Come egli nella politica aveva sempre rispettato Temistocle e Cimone ed aveva seguìta la loro opera; così gli artisti ed i letterati del suo tempo non si fanno dominare dalla vaghezza della originalità, ma seguono i loro maestri, conservano il tradizionale e lo riformano secondo i tempi. Così è che Eschilo fu venerato e seguìto da Sofocle, Cratino da Aristotele, Mirone e Calamide da Fidia. Inoltre come Pericle nella sua giovinezza aveva sviluppate tutte le sue facoltà, aveva tentato ogni studio, aveva fatto ogni carriera, insomma aveva voluto divenire pieno uomo, perfetto cittadino; così i grandi della sua epoca non si fanno dominare dalle loro specialità; tutti vivono nello Stato, tutti compiono i loro affari politici e civili e così in questa vita attiva, varia, avventurosa ritraggono una forza di corpo ed una vigoria di spirito, che poi rifondono tutte nelle loro produzioni letterarie e artistiche. Egli è possibile soltanto in Grecia di vedere profondi filosofi e grandi poeti far buona pruova sul campo di battaglia od a capo dello Stato, perchè soltanto in Grecia essi partecipavano ad ogni specie di vita.

Poichè dunque Atene fu divenuto il focolare di ogni produzione intellettiva, che fece l'arte e specialmente la plastica? che avvenne di quelle varie scuole del Peloponneso, di Argo, di Sicione, di Egina e di Corinto? Esse subirono gli effetti della politica, delle condizioni morali e sociali degli Stati, in cui erano vissute; esse corsero la sorte di tutte le altre branche della cultura greca. Come non vi fu più una letteratura, una scienza, una

lingua varia secondo le varie popolazioni greche, così non vi doveva essere e non vi fu più una plastica di Sicione, di Argo, di Egina, di Corinto, ma una plastica ateniese, o altrimenti ellenica. Nè ciò avvenne per uno di quei movimenti o momentanei capricci della moda, a cui troppo vanno soggetti disgraziatamente anche il gusto e l'arte. Quelle scuole del Peloponneso, giova ricordarlo, non erano state un vero prodotto del suolo; erano sorte per la immigrazione di artisti jonici in quelle città, i quali portavano nuova tecnica e nuove invenzioni. Era quella perciò una vegetazione momentanea, efimera, la quale senza dubbio doveva finire al primo impeto che venisse di fuori. Inoltre quelle scuole avevano prodotta un'arte, la cui attività non s'era rivolta che ad un solo scopo: servire l'ambizione dei piccoli signorotti, e colla ricchezza di materiali, colla smisurata grandezza trasmettere alle future generazioni la fortuna, la ricchezza e la potenza di quelli. L'arte adunque non aveva alcuna radice nella vita e nel sentimento del popolo, e quando questo, stanco della tirannia, si liberò, essa rimase senza padrone, o, come dice bene il Lessing, rimase senza pane e morì d'inedia. Quelle scuole vivevano in città piccole, che non avevano grandi mezzi; ora l'arte ha bisogno che lo Stato direttamente la faccia vivere, le faccia cioè con grandi mezzi compiere grandi opere. Finalmente esse vivevano in città doriche del Peloponneso; aveveno quindi una condizione contraria allo sviluppo dell'arte; si erano così trovate fuori ed escluse dal movimento nazionale, la cui gloria l'arte era chiamata a perpetuare con imperituri monumenti.

Guardiamo invece Atene e vi troviamo che tutto concorre per farvi sviluppare le arti. E primamente ivi esisteva già da tempi remoti una scuola artistica, che la leggenda incerta facendo risalire fino a Dedalo, ci fa vedere quanto sia stata antica. Questa scuola era venuta mano mano sviluppando l'arte e si era valsa anche essa dei progressi jonici, e con Egiade, maestro di Fidia, era venuta a cercare uno stile proprio, in cui è speciale la solennità, la gravità religiosa e la tranquilla dignità, caratteri tutti che vedremo essere stati conservati da Fidia. È chiaro per conseguenza che l'arte era divenuta già qualche cosa d'intimo, di

inerente allo spirito del popolo. Aggiungi che ai tempi di Pericle in Atene essa era adoperata per uno scopo alto, nazionale, per uno scopo che non poteva finire con un individuo e che non interessava una parte del popolo, ma tutti; questo scopo era quello che ebbe Pericle, cioè d' impiegare ad esaltare Atene quell'arte che aveva gia fatta la scuola di perfezionamento e che aveva tentati tutti i mezzi di rappresentazione. Temistocle aveva fortificata la città, Cimone l'aveva abbellita senza un piano. Pericle volle adornarla per farla più forte innanzi ai Greci stessi ed innanzi allo straniero. Pericle raggiunse questo scopo, ma fu felice di avere avuto ad esecutore non solo, ma a compagno nel concepire sì grandi opere un Fidia. Questi in fatti pieno della cultura del tempo, ingegnoso, patriota, maestro della plastica, seguiva Pericle nelle sue imprese e guidava gli altri artisti nella esecuzione di grandi monumenti. Pericle adunqne considerava come un dovere nazionale di rifare i templi, di sciogliere i voti fatti, di celebrare la festa delle grandi vittorie. Allora una commissione di 20 cittadini, che avevano fatta la guerra, sono inviati a tutti gli Stati liberi, invitandoli a venire in Atene per fissare le norme secondo cui dovevano essguirsi le opere religiose. Gli altri Stati, specialmente Sparta, per gelosia non tengono l'invito, ed allora Atene sola fa tutto ciò che tutti i Greci avrebbero dovuto. Nuovi edifizii si costruiscono in tutta l'Attica e specialmente in Sunion, in Ramnus, in Eleusi, nel Pireo, in Atene propriamente, ma soprattuto nell'acropoli. Questa come fortezza era divenuta inutile dal momento che si congiungevano colle mura le due città di Atene e del Pireo. Pericle ne volle fare allora la sede di antichissimi templi e di opere d'arte. Ivi fu restaurato l'*Eretteo*, cioè un tempio comune a Nettuno ed a Minerva. La maggiore attività ripose nello *Ecatompedon*, detto così dalla lunghezza di 100 piedi. Questo non era un vero tempio; vi si conservava il tesoro delle divinità e tutto ciò che serviva alle feste. Pericle vi volle portare il tesoro dello Stato, che si dedicò alla dea ed in suo nome si amministrò. L' *Ecatompedon* quindi divenne qualche cosa di politico e religioso, che doveva rinchiudere la pietà e l'arte, la ricchezza e la magnificenza. Cimone vi si oppone; ma, abbattuto lui, Peri-

cle si mette all'opera e la compie in nove anni. L'architetto che fece il piano con Pericle e Fidia fu Ictino. L'antico edifizio ebbe delle aggiunzioni, raggiunse 226 piedi di lunghezza, 65 di altezza e 100 di larghezza. Una stretta relazione col Partenone avevano le feste dette *Panatenee* e per questo Pericle fece costruire l'*Odeum*. Finalmente come porta di entrata nell'acropoli furono costruiti i *Propilei* o portico. Queste grandi opere, in cui la plastica e la pittura avevano il loro genio, non si sarebbero potute eseguire senza che lo Stato avesse fatto esso da intraprenditore. Pericle aveva portate le entrate del pubblico a 5 milioni e mezzo di franchi, cioè a 600 talenti. Con questa rendita egli mantenne l'armata navale per assicurare Atene e potè anche in pochi anni fare un fondo di 54 milioni. Inoltre Atene era un gran centro del commercio, e quindi ivi affluivano legni, marmo, bronzo, oro, avorio. Ma queste grandi opere oltre all'arricchire gli Ateniesi, fecero anche progredire le industrie.

Finalmente in Atene l'arte doveva trovare la sua più grande patria, perchè era stata la sede del movimento nazionale ed essa era chiamata a glorificarlo per sempre. E ciò perchè due istituzioni vi si erano svolte a preferenza, la musica e la ginnastica. L'una aiutata dalla mimica e dalla danza, specialmente nelle feste religiose e nelle rappresentazioni, contribuiva a porgere all' arte quella ricchezza di situazioni di cui aveva mestieri. La musica sviluppava il corpo, insegnava all'uomo le attitudini, le pose, l'azione scultoria. La scultura infatti ha prese dalla lirica musicale o rappresentativa le pose, i movimenti, le drapperie, i gruppi. Così pure la ginnastica contribuiva anche essa a formare il corpo bello. L'arte dapprima lo imitò semplicemente e perfezionò la tecnica; in seguito imitò ed inventò ad un tempo e questo fu il gran progresso di Fidia. L'arte copiò con Onata, Pitagora, Canaco, Calamide ed Agelada; imitò poi ed inventò con Fidia, Policleto e Mirone.

In questo periodo della compiuta esecuzione artistica adunque Fidia era chiamato dalla natura sua creatrice, dai suoi studii, dalle circostanze interiori della società in cui viveva a dare una impronta alla plastica, che chiaramente doveva restare come

obbietto di ammirazione. Delle sue opere però disgraziatamente oggi non esiste alcuna. Di tutte quelle che fece o di alcune di esse non si hanno che descrizioni incompiute e copie imperfette. Le opere di Fidia possono essere considerate come fatte in due periodi diversi, ed è sotto questo riguardo che noi esamineremo le principali di esse.

Cominciamo da un gruppo in bronzo, dedicato in Delfi, che doveva ricordare la battaglia di Maratona. Pausania ci dice che esso comprendeva 16 persone; nel mezzo Milziade fra Apollo e Minerva, la dea protettrice di Atene ed il dio sotto cui si era vinto. Attorno ad essi vi erano i dieci eroi delle dieci file ateniesi. Pare che la composizione sia stata molto perfetta e che l'azione ed i caratteri siano stati molto bene eseguiti. Però la composizione stessa, o meglio l'invenzione ricorda troppo un gruppo eseguito da Aristomedonte della scuola di Argo. Si noti infatti che tali gruppi solevano essere per lo più della scuola argiva e che in Attica non troppo si menzionano; si ricordi che il capo di quella scuola fu Agelada e che con lui studiò Fidia; ed allora si intenderà chiaro che in questo lavoro bisogna vedere uno dei primi di Fidia, in cui egli si mostra ancora legato all'antico. La statua della Minerva di Platea aveva capo, mani e piedi di marmo; il resto era di legno ed aveva indosso un mantello d'oro; era un colosso. La Minerva Promachos, cioè la guerriera protettrice, ricordava le vittorie contro i Persiani, era tutta di bronzo ed era situata nell'acropoli tra l'Eretteo ed il Partenone. Pausania dice che tale statua era così grande che dal *Sunion* si vedeva uscire dal tempio il pennacchio dell'elmo e la punta della lancia; con tutta la base era alta ben 70 piedi. Se ne hanno delle monete; alcune di esse mostrano Minerva collo scudo nella sinistra e colla lancia elevata nella destra; altre mostrano la lancia e lo scudo a terra. Vi si esprimeva una dignità ferma ed un fiero coraggio; essa rappresentava la generazione dei combattenti di Maratona, di Salamina e di Platea.

Nel secondo periodo si ha la Minerva *Parthenos* in Atene. Ve ne sono delle copie sopra monete e diverse statue sparse nei varii musei; la più perfetta però è quella statuetta scoperta

in Atene nel 1859. La Minerva di Fidia era alta ben 26 braccia. Posta nella cella rappresentava quando la dea protettrice di Atene in lieta maestà ritorna dopo una grande vittoria o dopo aver conchiusa una pace vantaggiosa. Essa stava tranquilla col destro piede in avanti e col sinistro in dietro; era vestita di una lunga tunica che scendeva fino ai piedi, senza peplo, ed il petto era coperto di una grande egida che aveva nel mezzo la testa di Medusa. L'elmo d'oro era ornato d'una sfinge, simbolo della inscrutabile sapienza divina; ai due lati di essa si rilevavano due grifoni, simboli della vigilanza e preveggenza divina. Lo scudo poggiava a terra. La dea aveva nella destra una piccola vittoria e nella sinistra la lancia. A terra presso allo scudo si attortigliava il sacro serpente dell'acropoli: sullo stesso scudo poi al difuori era cesellata la battaglia delle Amazzoni, e nell'interno quella degli dei e dei giganti: nel mezzo Fidia pose il ritratto suo e quello di Pericle. La Minerva *Promachos* era la Minerva guerriera dei tempi di Cimone; ma all'epoca di Pericle l'idea dello Stato si allargò e si rese più profonda; quindi anche l'idea della Minerva d'Atene era divenuta allo stato della pace, ma della pace forte ed armata, pronta ad ogni istante a difendersi. Essa quindi ha tutti i simboli della forza, lo scudo, la lancia, l'elmo, la vittoria nelle mani; perciò sta ritta, tranquilla, non audace, non sfidante, ma collo sguardo in giù, col volto placido e dolce, tutta raccolta in sè. Lo Stato era divenuto una potenza di prim'ordine, che colle sue ricchezze imponeva agli altri; e quindi la Minerva doveva essere colossale, doveva raccogliere i più rari materiali che dovevano eccitare rispetto ed ammirazione; essa quindi apparisce come un'opera tectonica innanzi tutto, perchè è fatta di diverse materie, alle quali concorrono diverse arti. Doveva essere opera di architetto il comporre ciò che doveva formare e raccomandare la statua, il lavoro di essa doveva essere di uno scultore e di un pittore. Essa infatti aveva il volto, le braccia ed i piedi di avorio, gli occhi di pietre preziose, le armi e gli abiti di oro. Il momento artistico pare adunque che stia in ciò: la Minerva dopo la guerra si ritira

nel suo tempio, cioè nel Partenone, ma è ancora armata; allora depone prima lo scudo, mentre la vittoria le vola sulla mano. Ma innanzi tutto ella era figlia di Giove, era la casta, la pura; la sfinge ed i grifoni indicano adunque la penetrazione della mente e la sapienza paterna. Essa è la dea della patria, dello Stato, ed il serpente è appunto il simbolo del popolo. In generale vi è il movimento e l'antica rigidezza sparisce. È questo uno dei capolavori di Fidia.

La Minerva *Lemnia* era una statua di bronzo, fatta e dedicata dai Lemnii in Atene. Pausania dice che essa era detta la *bella*, la *famosa* perchè infatti era tale. Lodato è specialmente il contorno del volto, la finezza del naso, la delicatezza delle guance. Plinio, Luciano ed Imerio ne parlano con molta lode.

Il *Giove Olimpico* è un'altra statua rappresentante il dio che siede sopra un trono di oro e di avorio. Una corona di rami di ulivo gli sta sul capo: nella destra ha la vittoria anche essa di oro, d'avorio e coronata: nella sinistra ha lo scettro di varii metalli e su di esso un'aquila. Le parti nude sono di avorio, come la Nice ed il mantello sono d'oro e d'oro i sandali e le ciocche dei capelli. Egli siede non come il signore del mondo, colui che domina colla folgore, ma in tranquilla posizione, contento della pace e della vittoria. La vittoria, lo scettro, tutto mostra il dio vittorioso. La grande impressione è accresciuta dal trono, opera architettonica ornata di opere plastiche e di pittura. Era di oro e di pietre, di avorio e di ebano: le opere plastiche erano di metallo e di legno. Era colossale e Strabone dice che se si fosse levato in piedi avrebbe fatto crollare il tetto del tempio; assiso forse era di 45 piedi. Paneno in ciascuna delle tre parti del trono aveva dipinti tre gruppi che insieme rappresentavano tutte le avventure di Ercole, di Teseo e altre scene descritte da Omero. Gli scrittori antichi sono pieni di ammirazione per questo monumento di Fidia. Un epigramma diceva a Fidia: O Giove venne sulla terra e ti porse la sua immagine, o tu stesso salisti nell'Olimpo e la ritraesti. Platone dice che Fidia seppe concepire Giove come egli si presenterebbe

faccia a faccia all' uomo. Pausania a proposito di Giove racconta la storia del fulmine. Epitetto dice: Andate in Olimpia, vedete il Giove, e se non lo vedete è questa una sventura della vostra vita. E Dione Crisostomo dice: Tu, o Fidia, hai ideata ed eseguita un' opera così piena di luce, di grazia, di bellezza, che io credo che l' uomo il quale avversato dalla fortuna, tristo dell' animo, ed a cui neanche un dolce sopore viene a togliere dalle angosce, alla vista del tuo Giove dimentica tutto. La statua restaurata ben 60 anni dopo rimase fino al 408 dell'êra volgare, quando sotto l'imperio di Teodosio II il tempio fu interamente distrutto. Oltre questi capolavori d' arte del *primo* e del *secondo periodo* Fidia produsse statue di Venere, delle Amazzoni, di Apollo, di Mercurio, come pure dei vincitori e degli atleti.

LEZIONE CINQUANTESIMA

ANCORA DI FIDIA E DELLA SUA SCUOLA.

1.° Della tecnica di Fidia. — 2.° Suo carattere artistico. — 3.° Descrizione del Partenone. — 4.° La scuola Attica.

Ancora giovane Fidia era pittore e di lui non si menzionano che poche statue in marmo; però egli ebbe la direzione e talvolta anche la esecuzione delle statue del Partenone e dei fregi dell' Eretteo. In bronzo lavorò molto e solo, perchè qui la fina formazione del modello era più importante che nelle opere di marmo; ivi l'aiuto di un altro era meno possibile e necessario. In cesellatura si acquistò grande celebrità: Plinio difatti dice che egli fu il primo a mostrare di che era capace la *toreutica*. Questa specialità plastica tornava di gran vantaggio per finire le statue. Grande fu pure la sua celebrità nei lavori di oro e di avorio. In questa sua perfezione della tecnica è racchiusa anche la rinascenza architettonica. Nel marmo le figure del Partenone mostrano la maggiore finezza possibile e nella disposizione e negli abiti: gli antichi però lodano Fidia specialmente per la sua conoscenza della prospettiva. Insomma egli sapeva collocare le sue statue in guisa da farle ben rispondere al loro scopo. Così, ad esempio, una statua posta in uno spazio non racchiuso doveva essere secondo lui più piena di forme; ed inoltre se essa era collocata sopra una colonna, doveva inclinare in giù la testa per sembrare che guardasse diritto.

È singolare che gli antichi non ci parlino di una qualità speciale di Fidia: egli voleva la bellezza del corpo, ma questa

doveva essere l'effetto del suo indirizzo poetico ed ideale. Il Suida dice che l'entusiasmo prevale nelle opere di Fidia, e Filostrato aggiunge che prevale la fantasia. Ma tutto questo è subbiettivo e perciò non basta. Cicerone dice che Fidia facendo il Giove Olimpico non copiò un uomo, ma una immagine che aveva nella fantasia. Questa era l'idea di Platone; ma questa idea non esiste fuori una forma, un tipo della divinità, e la divinità come spirito, secondo l'aveva Fidia stesso, non si può rappresentare, deve dunque ricorrere al corpo come simulacro. Ma il corpo varia per età e sesso ed anche per l'azione dello spirito; in ogni età adunque ed in ogni sesso, come anche in ogni divinità, vi è un'idea che l'arte può rappresentare, e per far ciò deve pigliare la natura come modello non nella sua specialità, ma nelle leggi organiche. L'influsso dello spirito sul corpo si manfesta in certe forme determinate, e nelle divinità perchè vi è un carattere speciale che si manifesta in una parte del corpo, questa parte appunto è l'espressione dell'idea. L'arte adunque deve cogliere l'idea nella forma che riveste la parte caratteristica, essa non deve sempre voler l'ideale, specialmente quando vuole rappresentare qualche cosa di reale ed organico. Ma quando vuole rappresentare delle forme, in cui una idea debba essere incorporata, allora bisogna che l'arte non si faccia ligare da tutte le accidentalità della natura. Essa deve coordinare secondo le loro leggi organiche tutte le altre parti alla principale che porta con sè l'idea. Così è che si può avere che l'artista superi la natura, cioè che egli la rappresenti nella sua pura forza organica. Ciò non limita la libertà nè il genio dell'artista. Il difficile sta appunto in ciò, cioè di non mostrare nell'opera questa conoscenza delle forze e delle leggi della natura, ma la forza d'uno spirito che esternamente non riempie nè segue le leggi dell'arte, ma intimamente la penetra e l'effettua. L'artista non deve costruire l'opera secondo le leggi, ma queste debbono essere nella sua mente e la debbono guidare nella sua creazione, in guisa che l'opera abbia una unità assoluta. Tutti gli artisti vogliono l'ideale, ma il genio sta nell'altezza con cui si concepisce l'idea fondamentale e le si dà una forma.

Si domandava a Fidia secondo quale modello aveva fatto il Giove Olimpico: egli rispondeva colle parole di Omero, dove questi descrive il carattere di Giove, facendo rilevare il moto delle brune sopracciglia e dei capelli, moto che fa tremare l'Olimpo. In queste due parti adunque si vede tutta l'espressione della forza e della potenza; in queste parti doveva esser riposta tutta la forza. Qui perciò l'idea di Giove piglia corpo, e come ciò sia ce lo mostra il Giove di Otricoli, in cui le sopracciglia adombrano l'occhio ed i capelli prima si levano e poi discendono a ciocche sulla fronte. Tutto il resto del volto è esso pure accomodato a queste forme fondamentali. L'ideale di Fidia adunque non è un solo prodotto fantastico, a cui si potevano aggiungere altri; quell'ideale era un'immagine obbiettiva, che portava in sè la pruova della sua esistenza. Con ciò Fidia non fece un salto: egli ebbe dei predecessori. Calamide, Pitagora e Mirone mostrano già una tendenza alla libera imitazione. Le loro opere religiose superano le anteriori per le forme più perfette del corpo; però idealmente esse avevano lo stesso fondamento delle precedenti. Quei tre artisti sono ancora legati al tradizionale; essi copiano ancora gli antichi tipi. Onata contemporaneo di Fidia fa un passo. Fidia finalmente rompe ogni legame, ed eccovi la immagine secondo la sua intima natura, secondo il suo ideale. Perciò si disse che Fidia vide cogli occhi suoi gli Dei; perciò a Paolo Emilio sembrò essere innanzi a Giove quando vide il Giove Olimpico.

Quintiliano dice che Fidia fu grande nel rappresentare gli dei nella loro grandezza e maestà; ma ciò non esclude la bellezza. Intorno alla quale due epigrammi greci dicono: Chi vede la Venere di Gnido e di Prassitele confessa che Paride ebbe ragione; ma chi vede la Minerva di Lemno di Fidia deve dire che Paride ebbe un gusto da villano. E ciò perchè la bellezza della Venere di Prassitele era sensibile, quella della Minerva di Fidia era più ideale. Questa bellezza spirituale si vede anche nella scelta dei soggetti di Fidia. Egli preferisce infatti Minerva, dea della forza morale, alla Venere, dea della bellezza sensibile, e difatti le sue Veneri erano tutte vestite. La sua Amazzone, scri-

vono Luciano e Plinio, fu inferiore a quella di Policleto: essa non era capace di idealità e perciò non potè riuscire un capolavoro. Insomma Fidia non è grande là dove trova un argomento inferiore alla sua idealità, inferiore al suo genio ed alla sua grandezza.

Come per gli antichi la Grecia era il centro del mondo, Atene il centro della Grecia, così artisticamente parlando il Partenone era il centro dell'acropoli, dell'antica fortezza d'Atene, in cui si raccoglievano le più grandi creazioni del genio artistico greco. Esso era l'Atene di Pericle, l'Atene venuta all'apice della grandezza e della potenza, l'Atene sollevatasi al più completo ed alto svolgimento intellettivo e sociale, che in uno spazio così ristretto, come era l'acropoli, si era voluto collocare un monumento, che apparentemente aveva uno scopo politico-religioso, ma nel fatto oltrepassava ogni scopo prattico e si costituiva come una grande mostra nazionale. Questo immenso ed originale tempio non fu costruito per un culto speciale, come per esempio quello di Minerva Polia ed il santuario di Nettuno Eretteo. La *Minerva Parthenos* non è una idea puramente religiosa; essa non ha un mito simbolico o leggendario; il suo culto non ha cerimonie tradizionali; il suo tempio perciò non è il luogo sacro ai rituali sacrifizii. Ell'era la figlia di Giove assolutamente e la patrona di Atene; questo era tutto il suo dogma, la sua immagine creata da Fidia era l'assoluto ideale della dea; la sua adorazione era l'entusiastica devozione del popolo attico; il suo culto era la pompa di ogni festa di Atene; il suo tempio era un luogo di festa, di lusso e di mostra. Il Partenone fu sempre concepito ed eseguito in questo senso monumentale, cioè come casa della divinità. La Grecia e l'Asia Minore potevano avere dei tempii forse più magnifici, più pomposi, ma non uno più artisticamente perfetto e ricco come il Partenone.

Un gran portico di ordine dorico circondava l'intero edifizio che era lungo ben 226 piedi, largo 100 ed alto 65. A questo atrio seguiva un altro portico a sei colonne, in fondo a cui una porta di bronzo metteva nell' *Ecatompedon*, il quale mediante una doppia serie di colonne era diviso in tre grandi na-

vi. Su di esse erano elevate altre colonne che formavano una doppia galleria e sostenevano il tetto. Questo però non si estendeva per tutta la cella, ma una parte era aperta per introdurre lume nell'interno. Dietro questa cella lunga **100** piedi era un altro spazio detto *Opistodomos* che riusciva nel portico sinistro. L'architettura in genere era l'antica ellenica; però gli Ateniesi, senza creare un nuovo ordine, avevano anche in quest'arte creata qualche cosa di speciale, di nuovo, di puro attico. Lo stile non era nè dorico, nè jonico, ma attico; cioè esso armonizzando insieme tutte le gradazioni dei diversi stili, si rivelava nell'armonia delle relazioni, nella perfezione della tecnica e soprattutto nella ricca ed ingegnosa decorazione del tempio per mezzo delle opere plastiche. Gli spazii architettonici riempiti da queste erano di tre specie e quindi v'erano altrettanti generi di quelle opere, diversi e per lo stile e per la esecuzione. Vediamoli tutti e tre. Lo spazio più splendido era il gran triangolo formato dalle due parti oblique del tetto sulle pareti orientale ed occidentale, cioè i due frontoni. Questi erano riempiti di statue colossali rappresentanti un'azione, in guisa che il gruppo principale pigliava l'angolo superiore del triangolo e gli altri gruppi secondarii i due angoli inferiori ai due lati. Vi erano rappresentate le più importanti azioni relative al culto di Minerva. Il frontone orientale conteneva una adunanza degli dei sull'Olimpo e nel mezzo era Minerva bella e giovane. Il frontone occidentale era ripieno delle divinità attiche delle acque. Minerva era nel mezzo accanto a Nettuno e quasi tutte le figure stavano sedute. V'erano inoltre ben 92 tavole di metopi che sorgevano innanzi alle lastre dei triglifi ed in mezzo ad esse: ognuna di esse rappresentava un'azione a sè, come le lotte degli dei, quella di Minerva contro i Giganti, quelle degli eroi ed altre scene religiose.

Finalmente nel peristilio correva un fregio che era lungo ben 528 piedi e che, come una fascia, circondava la cella esternamente. In esso era rappresentata una processione religiosa continua, la quale era la tanto celebrata processione delle *feste panatenee*. Non era però una copia esatta della solita festa, ma in-

vece i preparativi di essa; v'erano quindi quadrighe, cavalieri, musici, magistrati, sacerdoti, popolo ecc. ecc. Queste grandi sculture architettoniche ci mostrano la plastica quale era stata perfezionata da Fidia sia nelle figure per sè stesse, come nei rilievi. Nei rilievi delle metopi le figure ginnastiche si mostravano tali che si sollevavano molto dalla superficie in guisa che il capo si staccava tutto dal fondo. Nel fregio invece le figure si sollevavano meno e l'occhio si riposava come sopra un disegno. Qui si vede quasi una rappresentazione epica che si svolge dolcemente. Nei frontoni e nelle metopi invece si vede una rappresentazione drammatica, si vede cioè la vita intera, il momento dell'azione. Inoltre si vede il carattere della scuola attica che si sviluppa colla scultura in marmo. Quindi è che viene la tranquillità delle figure e le forme larghe, le masse più piene appariscono più delicate, leggiere e svelte. Per quanto più il marmo non permette l'arditezza del movimento, altrettanto l'artista è costretto a trovare questo movimento nell'interno: quindi la vita delle statue di marmo è tutta interna e spirituale; lo scultore in marmo pone tutta la vita nei tratti del volto su cui si ferma l'occhio, mentre lo scultore in bronzo esprime la vita più nelle membra perchè nel bronzo l'occhio si ferma su tutto il corpo. Il modo di dare una vita al marmo fu trovato da Fidia. Nelle opere della scuola nella quale fu educato si osserva ancora la severità del disegno delle antiche scuole: questa si vede anche nella scuola fondata da lui, ma certo la durezza e la rigida simmetria sono vinte. Le persone siedono e giacciono in una piacevole negligenza; in altre si sente quasi l'alito ed il respiro; in altre dei frontoni si vede qualche cosa della vita beata degli Olimpici. Nelle metopi si osserva l'influsso delle scuole del Peloponneso specialmente quanto ai movimenti ed ai gruppi. Singolarmente attico è lo stile del fregio, la cui grazia consiste in ciò, che non si vede l'intenzione dell'effetto, ma semplicemente è rappresentato l'elemento popolare. Questa specie di rappresentazione che con pochi mezzi otteneva molto, si trasmise ad un genere speciale di scultura, cioè alle pietre sepolcrali, che rappresentavano scene familiari. Ciò che poi è

comune a tutta la scultura templaria attica è la subordinazione della scultura alle leggi architettoniche. Come nella tragedia greca e nella pittura di Polignoto, in questa specie di scultura si vede una grande libertà congiunta ad una grande strettezza o rigore di leggi. Gli spazii sono riempiti come se fossero limitati per le opere scultorie.

In questa grande epoca si sviluppa ogni ramo dell'arte. Ed in prima la meccanica per il trasporto dei materiali. Artemone inventa nuove macchine; i diversi artigiani in legno, metallo, avorio, e tutte le loro fabbriche sono impiegate al lavoro. Da quest'epoca in poi i mestieri si elevano alla tecnica artistica; le terrecotte ed i rilievi ordinarii agli usi della vita mostrano maggiore perfezione. Fino allora il principio di famiglia e la tradizione esistevano ancora; una concorrenza subito ha luogo non solo fra gli Ateniesi, ma ancora fra i Greci. Polignoto da Taso, Nicanore ed Archesilao di Paro, tutti pittori, se ne vengono ad Atene. E così pure vengono da Paro lo scultore Agoracrito, diletto discepolo di Fidia, Calata, Trasimedo, Aristando padre di Scopa, e finalmente Alcamenide. Tutti questi ed anche altri artisti educati a diverse scuole venendo a lavorare sotto la direzione di Fidia, crearono la famosa *Scuola Attica*. Certamente Fidia diede una nuova spinta all'arte; però il suo impulso avrebbe finito con lui, se artisti educati da lui ed ingegnosi anche essi non avessero con una certa indipendenza ed originalità continuata l'opera di lui. Essi diffusero per tutta la Grecia la pratica della nuova scuola ed il nuovo indirizzo, resero greca l'arte attica e dopo il ristagno portato dalla guerra del Peloponneso, gettarono il seme per cui sorse poi la così detta *Nuova Scuola Attica*.

Senza dubbio Fidia è il vero rappresentante dell'arte greca. Certamente fu un prodotto spontaneo del tempo ed anche senza di lui la plastica si sarebbe elevata; però è innegabile l'influsso del suo genio, dei suoi lavori, dei suoi monumenti, sulla medesima. La storia documentata della *scuola attica* sta tutta nel Partenone. Questo però oggi non si conserva che a frammenti ed ecco come a poco a poco si venne a distruggere. Dapprima, in-

trodotto il Cristianesimo, esso diventava tempio della Vergine e cominciarono così i piccoli danni e i lievi guasti. Nel 1456 caduto nelle mani dei Turchi diventava una moschea. I danni dell'architettura però dovettero essere insignificanti, perchè Spon e Wheler lo descrivono come ancora intatto nell'anno 1676; le sculture invece avevano sofferto moltissimo. Nel 1674 Carrey ne fece un disegno esatto e per intiero; ed è stata veramente una ventura che questo disegno si conservi. Ma interamente il Partenone fu distrutto nel 1687. Il generale dell'armata Veneziana, Königsmarck, in quell'anno, liberato il Peloponneso dai Turchi insieme a Morosini, si accostarono ad Atene. I Turchi si rinserrarono nell'acropoli dov'era il Partenone. I Veneziani dall'alto delle navi cominciarono a bombardarli per tre giorni. Una bomba cade nel tempio e lo fora in due parti: allora Morosini e gli uffiziali presero a far bottino ed i migliori monumenti furono involati o intieri o guastati. Molti pezzi si sono trovati a Capenaghen ed a Venezia. Indi seguì Lord Elgin che comperò tutti gli avvanzi del gran monumento. Ma finalmente nel 1816 il Parlamento Inglese decise di comperare a spese dello Stato tutta la grande raccolta, ed oggi essa si ammira nel *British Museum* che è sito nel palazzo di cristallo di Londra.

LEZIONE CINQUANTESIMAPRIMA

GLI SCULTORI DOPO FIDIA

1.° La scultura di Mirone. — 2.° Di Policleto e delle sue opere. — 3.° Parallelo tra Fidia e Policleto. — 4.° Sguardo generale sulla scultura del terzo periodo.

Malgrado la grandezza di Fidia, malgrado la sua superiorità e l'attrazione del suo stile ideale, pure nelle grandi città della Grecia e nella stessa Atene vediamo riguardo alla scultura o continuato un antico indirizzo o creato uno nuovo. Difatti molti artisti si vedono seguire l' indirizzo che Mirone aveva dato alla plastica; ed in un altro luogo Policleto coi suoi scolari teneva una via diversa da quella di Fidia e diMirone. Donde questo fatto? Lo vedremo in seguito. Per ora conosciamo quegli artisti che formarono la scuola di Mirone.

Questi era una grande individualità. Voleva la verità della natura piena di vita; partiva dal momento dell'azione; partiva sempre dal generale; voleva cogliere il motivo intimo ed ultimo ed in tutto ciò era fantastico e realista puro. Appartengono alla sua scuola: *a*) *Licia* figlio di Mirone medesimo, il quale fece un gruppo di bronzo rappresentante un concetto preso da Omero e due statue di fanciulli, uno portante un vaso pel sacrifizio ed un altro che tentava di riaccendere il fuoco. Il primo era un utensile religioso, e questo pruova che tale opera di genere nacque anch'essa dal culto. Di lui è da ricordare ancora, secondo ci dice Polibio, che egli era celebre nel ritrarre il respiro. *b*) *Stippae*, del quale è celebre lo *Splanchnoptes*, cioè un uomo che dovendo arrostire delle interiora accende il

fuoco. *c*) ***Crepila***, il quale fece il ***Mercurio Doriforo*** cioè ***portatore della lancia***. Di lui si avea anche il ritratto di Pericle, una Amazzone ferita ed una morente. Del ritratto di Pericle abbiamo una copia nel Museo Britannico, un'altra al Vaticano ed una a Monaco. Migliore è la seconda, quella del Vaticano; è un volto nobile con tratti fini e con intelligente espressione. Nell'Amazzone morente Crepila si restrinse a rappresentare lo spegnersi della vita senza l'elemento patetico. Nel Lada o gladiatore di Mirone la morte viene pel troppo correre, qui viene per mancanza di sangue. *d*) ***Strongilione*** è celebrato pei suoi lavori rappresentanti cavalli e tori. *e*) ***Callimaco*** fece una Giunone e delle danzatrici; egli era scultore celebre per la finezza e la precisione delle forme. Però è da notare che fu troppo studioso del particolare, gli mancò la maniera larga dei moderni che consiste nel subordinare le parti al tutto. Per questo fu il primo a trattare con molta maestria il succhiello, che serviva appunto a fare delle cavità nelle pieghe dei panni e nei capelli. *f*) ***Demetrio*** fece tre ritratti, uno di un giovane, un altro di un vecchio cavaliere ateniese, Simone, insieme a Lisimaca sacerdotessa di 64 anni, e finalmente un altro di Pellico capitano corinzio. Questo ci è descritto da Luciano come un vecchio con passo tranquillo, calmo, mezzo nudo, con pochi capelli sul capo e pochi peli alla barba. Quintiliano dice che Demetrio volle più della bellezza la verità, la natura tal quale come è, e perciò fu realista.

Policleto è di Sicione, ma visse e lavorò in Argo. Delle divinità che rappresentò si conoscono soltanto alcune, come un Giove, un Mercurio, una Venere, un gruppo di Dei ed una Giunone composta di oro e di avorio. Questa era seduta su di un trono, aveva nude soltanto le braccia ed il collo, portava sulla testa una ***stefane***, in una mano uno scettro col cuculo, simbolo del matrimonio, e nell'altra aveva una melagrana, simbolo della fertilità. Il tempio argivo non era, come l'ateniese, un tempio di mostra, ma di culto; quindi la Giunone di Policleto è un idolo fatto pel culto e perciò vi si vedono gli attributi relativi ai diversi elementi del mito; perciò egli rappresenta Giunone non solo come la dea

del cielo, ma anche come moglie fida a Giove, perchè come tale era adorata in Argo; ed aveva anche diversità dalle altre dee come protettrice del matrimonio. Si è creduto che la testa che si ammira nella villa Ludovisi a Roma e quella del Museo Nazionale di Napoli siano copie del tipo della Giunone di Policleto, ma ciò non è esatto. Policleto inoltre rappresentò cinque atleti o vincitori in Olimpia e fece altre statue di genere, come il Discobolo di Mirone. Speciale poi è il suo *Doriforo* dagli artisti detto per antonomasia il *Canone* dell'arte scultoria. È questo un giovane a cui Policleto applicò tutte le regole di proporzione con cui l'aveva prima descritto; è un giovane soldato, forte ed atto alla palestra. Di rincontro vi è il Diadumeno, cioè un atleta che si mette sul capo la corona della vittoria; questo però è detto da Plinio molle e delicato. Rappresentò eziandio due *Canefori*, cioè due ragazzi che giuocano ai dadi; scolpì un'Amazzone per un concorso in cui aveva competitori *Fidia* e *Crepila*. Quella di Policleto fu giudicata la più bella. Si hanno così tre Amazzoni che hanno lo stesso stile, lo stesso motivo che è la ferita ed uno stato abbattuto.

I caratteri della scultura di Policleto sono i seguenti. Cominciando dalla tecnica, Plinio dice che egli si servì del bronzo di Delo invece di quello di Egina, di cui si serviva Mirone. Noi non ne sappiamo punto la differenza. Quanto poi alla toreutica, Plinio dice dippiù, che cioè Fidia pel primo abbia mostrato di che era capace questa specie di plastica, mentre Policleto in prosieguo perfezionò ciò che Fidia aveva creato. Policleto adunque, come Fidia, si occupò di cesellare i lavori di metallo prezioso di piccola dimensione. Quest'arte giovava molto alla plastica in grandi proporzioni, era quasi una preparazione ai particolari delle grandi opere in bronzo. Una statua di bronzo, dopo fatto il getto, per essere finita non aveva bisogno più di genio, ma di speditezza e di destrezza. Lo stesso è anche dei lavori in oro ed in avorio. Strabone mette Policleto anche al disopra di Fidia. La tecnica in questo era subordinata alla creazione artistica, all'idea; in Policleto era tutt'all'opposto. Egli non solo vuole dare una importanza maggiore alla forma, ma pel primo tenta di dare

in un libro le regole delle forme del corpo umano. Partendo dal principio che la bellezza del corpo sia riposta principalmente nella proporzione delle parti, egli ne fissò le regole. Crisippo presso Galeno dice che le proporzioni di ogni parte del corpo vi erano distesamente trattate, dalle dita fra di loro ed in relazione colla mano, dalla mano in relazione col braccio e così via via. Su queste regole Policleto fece una statua che servì di modello ai posteriori cultori dell'arte e di cui Plinio dice: «che a lui riuscì « di rappresentare l'arte stessa in quell'opera ». Per comprendere l'essenza di questo così detto *Canone* di Policleto giova ricordare ciò che dicono Luciano e Galeno.

Il primo volendo dimostrare come un ballerino debba essere formato, dice che bisogna tenersi al Canone di Policleto. Egli non deve essere nè troppo alto, nè troppo basso, ma proporzionato, nè troppo pieno perchè sarebbe sconveniente, nè troppo magro da sembrare uno scheletro. Galeno poi aggiunge che quel Canone si fondava sulle relazioni delle parti del corpo fra di loro, e questa relazione è la misura che tiene il mezzo tra i due estremi, sempre secondo la specie, come nell'uomo, nel cavallo, ecc. ecc. Ora pensando che le figure giovani di Policleto erano di un portamento tranquillo ed in poco movimento e pensando a ciò che dice Quintiliano, che cioè egli abbia evitata l'età attempata e non abbia mai lasciate le guance lisce, allora noi intendiamo che lo scopo di Policleto consisteva nel dare assolute regole sulle proporzioni del corpo umano nel suo medio stato secondo la sua età, il sesso e la grandezza. Le proporzioni dateci da Vitruvio, le quali noi esponemmo nella Propedeutica quando ragionavamo della scultura in genere, non è improbabile che siano date o tolte dal libro di Policleto. Ma siccome un corpo perfetto non esiste, così quella misura media deve essere un fatto soggettivo, un risultato dello studio delle proporzioni. Ma quali erano le proporzioni di Policleto? Varrone nei suoi scritti ce le dice, quando nota che le statue di questo artista erano *quadrate*. Ora quel *tetragonon* greco, applicato cha sia al corpo umano, vuol dire: *neque gracile neque obesum*, *compactis firmisque membris*. Questo è lo stesso che quello che dissero di

Policleto Luciano e Galeno. È perciò che le statue di lui si distinguevano pel petto, quelle di Mirone pel capo, quelle di Prassitele per le braccia; nella tranquilla posizione delle sue statue conveniva a Policleto che il petto fosse la parte più importante. Plinio dice essere anche una specialità di Policleto che il peso del corpo poggiava tutto sopra una sola gamba; infatti prima tutto il corpo poggiava egualmente sui due piedi, poscia vi furono dei gradi di passaggio, secondo che si metteva più o meno forza su di uno o su di un altro piede. L'invenzione di Policleto sta in ciò, di aver trovato colla minor forza possibile da dare alla figura umana un punto forte, in quanto che l'intera metà delle forze del corpo, vale a dire un lato, si metteva fuori di ogni uso. Questo metodo dava maggiore leggerezza alle figure e perciò l'adoperò anche Fidia; vedremo poi come Prassitele andò anche più oltre. È naturale che fra le opere di Policleto non prevalgono gli eroi nè le divinità, tranne la Giunone di Argo. Tutti invece lodano e l'Amazzone come tipo di questa classe di persone, il *molliter juvenis* ed il *viriliter puer*, tutte figure di giovani, certo non immagini di individui, ma tipi di classi e di speciali attività umane. In ciò noi vediamo sempre una tendenza diversa da quella di Fidia. Quintiliano lo conferma, quando dice che Policleto benchè abbia saputo, sorpassando la natura, dare agli uomini una grande aria di divinità, pure egli non si elevò all'altezza degli dei; anzi evitò l'età senile e non ardì oltrepassare le guance fresche e rotonde della gioventù. Quintiliano non nega a Policleto la dignità ed il decoro, ma afferma che in lui si rivelano specialmente la grazia e la bellezza.

Fidia e Policleto vogliono amendue il serio, il decoroso, ma in Fidia manca la mollezza e la delicatezza di Policleto. Amendue tendono all'ideale, ma Fidia parte dall'idea, come nel Giove Olimpico, e secondo questa nuova idea del Dio ellenico fa la statua; il corpo per lui era un mezzo di rappresentare l'idea e la bellezza della forma in tanto aveva valore, in quanto si conveniva al sublime del suo concetto. Policleto invece muove dal punto opposto, cioè dal corporeo. Colla riflessione sulle leggi e le relazioni del corpo, egli giunge a pensare le sue figure ed a

purgarle da ogni difetto e le forma in guisa, che esse superano la natura ordinaria ed hanno una forma normale, organica. Questo era anche un ideale, in quanto l'ultima *sincresis* in ispecie si trovava impressa il più puramente nelle sue statue. Volendo egli perciò l'idealità del corpo, i suoi soggetti dovevano essere limitati ad una cerchia che la permetteva; perciò egli sceglie il giovane e la donna. Il *molliter juvenis*.ed il *viriliter puer* sono due tipi della forza senza rozzezza e della poesia senza mollezza femminea: essi sono i confini della bellezza ideale del corpo umano. Policleto adunque voleva la bellezza del corpo, lontana però dalla esuberanza della forza o dalla mollezza. Questo si vede specialmente nelle sue donne. Cicerone chiama *venustas* la bellezza della *canefora*: questa aveva le braccia elevate e portava dei canestri sul capo. La stessa Giunone di Argo è l'ideale della bellezza della donna, la moglie coscienziosa dei suoi dritti e dei suoi doveri, e quindi grave e dignitosa. Ella è moglie di Giove, ma incita al rispetto non tanto per la potenza, quanto per la sua dignità. Policleto stesso diceva che la statua allora diveniva più difficile, quando la creta veniva allo scalpello, cioè quando dal modello in creta si passava in marmo il lavoro di arte; il bronzo quindi si offriva a lui più del marmo. Questo studio delle forme può anche andare all'ornato, alle particolarità minuziose ed al raffinato. Policleto è il vero tipo dell'artista.Egli non vuole il sublime che è del poeta; non vuole nemmeno il realismo che non è bello; vuole il vero scopo dell'arte, vuole la bellezza; ed egli la raggiunge collo studio della forma. Dopo di lui non si andò più oltre in questo. Lisippo modificò le regole di Policleto, ma non ebbe seguaci. Noi oggi non intendiamo più questa bellezza; noi vogliamo le grandi idee, il grande effetto, epperò bisogna ritornare all'antico. E quando, abituati ad esso, sapremo intendere tutta la bellezza della forma, allora solo sapremo apprezzare Policleto.

Due furono i principali centri in cui si sviluppò l'arte plastica, cioè Atene ed Argo. Tutte le forze sono attratte in questi centri e tutte le piccole scuole di Grecia scompariscono. Quando un genio apre una nuova via, i giovani vi sono trascinati. L'Atti-

ca in questo periodo aveva avuti due eminenti ingegni, che nella stessa via seguivano due indirizzi diversi, Fidia e Mirone. Scopo dell'uno era stata la più alta vita interna, spirituale; scopo dell'altro la vita esterna e corporale. L'uno e l'altro però volevano l'ideale: amendue creavano dall'interno le loro figure: il corpo per essi era un'involucro dell'idea. Tutta la plastica attica non è dominata che da questo solo principio, è trascinata da questa doppia corrente. Callimaco osserva Mirone. Ma l'influsso di Fidia è maggiore; infatti Alcamenide, Agoracrito, Calate lavorano con lui e sotto la guida di lui. Mirone ha egli pure i suoi scolari. Gli scolari di Fidia fanno divinità ed adornano tempii; Fidia aveva fissati gli ideali ed i tipi di Giove e di Minerva, gli altri suoi collaboratori fissarono quelli delle altre divinità. Ovunque si vede una deità piena di decoro, di onestà e nel suo ideale, si sia certo che questa è dell'epoca e della scuola di Fidia. La statua di Venere ignuda ed il Bacco dalle forme femminee è sempre posteriore. I semidei, gli eroi, le Muse, le divinità secondarie non stanno ancora per sè nella scuola di Fidia, ma in linea secondaria, e così pure gli uomini veri. La forma è la stessa, la tecnica pure è bronzo e marmo e più ancora oro ed avorio. Gli scolari di Mirone per contrario lavoravano specialmente in bronzo, e gli dei erano trattati da loro solo eccezionalmente. Così ad esempio il Giove di Licio non era una immagine per tempio, e la Diana, statua di Strongilione, fu certamente meno celebre della sua Amazzone. Le qualità specifiche degli scolari di Mirone sono molte, ma la principale sta nel determinare o rappresentare certe date attività e stadii della vita umana nella loro perfezione. Perciò erano lodati i fanciulli che soffiavano, opera di Licio, lo *Splanchnoptes* di Stippace. Singolare è questo, che anche in detta scuola, che aveva il carattere di rappresentare la vita umana, mancano le statue di atleti che sono poi così comuni nella scuola di Argo. Questo fatto ha una ragione ed è che la tendenza stessa all'ideale, a cui non si addiceva la rappresentazione di singole divinità od individualità, non lo permise giammai. Lo stesso è a dire eziandio dei ritratti. Plinio parlando del ritratto di Pericle, fatto da

Crepila, dice che ivi si vede che l'arte sa fare gli uomini nobili, più nobili di quel che sono; e con ciò vuol dire che l'ideale poteva aver luogo anche nei ritratti. Invece dove il realismo prevale o dove l'idealismo la cede al naturalismo, allora si veggono molti ritratti, come in Demetrio, fra cinque lavori del quale, tutti rappresentanti atleti, si veggono ben quattro ritratti veri. L'ideale di Mirone è limitato; esso non vuole l'individuale con tutte le sue varietà, ma il generale della vita, cioè le situazioni generali come si sviluppano sotto certe date condizioni. Questo ci fa vedere una ragione dello sviluppo fantastico dell'arte.

Vi sono due tendenze, quella di generalizzare l'individuo e questa fu di Mirone e della sua scuola, e l'altra di individualizzare ancora più le divinità, e questa fu di Fidia e della sua scuola. Sorge quindi nel periodo seguente una nuova creazione artistica, quella di nuovi esseri mitologici; i demoni e gli eroi cominciano ad essere e ad avere una personalità nell'arte soltanto alla fine di questo terzo periodo. La scuola di Argo, cioè quella di Policleto, non ha nè grandi nomi di artisti, nè grandi opere. Gli dei non occupano il primo posto nelle rappresentazioni artistiche; essi non sono fatti pei tempii, ma solo per ornamento. Neanche gli eroi trovano un largo campo. Inoltre essi erano delle divinità soggette ad altre e le rappresentazioni loro non sono principali, i loro caratteri ed i loro modelli non sono punto tipici. Propria di questa scuola è la rappresentazione degli atleti. Però niuna opera è così celebre come il gladiatore *Ladas*, il Discobolo e la vacca di Mirone. La ragione di ciò è che tutti sono scolari di Policleto e lavorano secondo il suo indirizzo. Ora Policleto aveva sia colla dottrina che col fatto dato all'arte un fondamento teoretico, che impediva che una nuova tendenza, nata per ignoranza o per capriccio, si facesse strada nelle scuole. Questo fece sì che l'originalità fu bandita da questa scuola argiva; dell'arditezza non fu permesso neppure il nome e solo ed unico carattere di quella fu la correzione del lavoro. Quindi era l'artista che apprezzava dippiù le opere di questa scuola; il profano dell'arte provava un piacere all'aspetto della loro bellezza, alla purezza

della forma, ma non avendo cognizioni teoriche nè si entusiasmava, nè giudicava.

Nella *Scuola Attica* adunque si ha l'ideale sì del concetto che della vita, mentre nella *Argiva* si ha l'ideale della forma e della bellezza corporea. Le due prime avevano mestieri della fantasia, l'altre due dello studio e della riflessione. Questi indirizzi nacquero dai tre genii, Fidia, Mirone e Policleto. Che avrebbe fatto Fidia in un piccolo ed oscuro Stato? Senza grandi mezzi, senza che quello fosse stato protettore di artisti, egli non avrebbe avuta l'occasione di concepire e di fare grandi opere. Il sublime nasceva in lui dalla grandezza dei concetti e questa grandezza nasceva anche dai mezzi e dallo scopo che aveva. In Argo invece, piccolo Stato rispetto ad Atene, questi mezzi mancano; Policleto non è chiamato che a lavorare per i privati e nella città sua e in quelle dei suoi scolari vi erano già molti artisti. L'arte quindi doveva con lui discendere dall'alto del concetto fino alla forma. Altra ragione di questo vario indirizzo è la natura stessa dell'arte. Questa non può essere e non è perfetta, se non abbraccia tutto il campo ed esplica tutte le sue capacità e nel concetto e nella forma. A questo sviluppo seguì una sorte e ne vedremo le ragioni.

LEZIONE CINQUANTESIMASECONDA

DELLA NUOVA SCUOLA ATTICA E DELLA PITTURA.

1.° La Nuova Scuola Attica ed i suoi scultori. — 2.° Della pittura al terzo periodo. — 3.° Le principali scuole di pittura.

La guerra del Peloponneso, durata quasi trent'anni e finita colla vittoria di Sparta sopra Atene, scuote il popolo greco nella sua fibra, chiude un periodo glorioso nella civiltà e ne apre un altro di decadenza e di corruzione. Nondimeno in questo periodo si sviluppano nuove forze, lo spirito greco si allarga e rompe certi legami che lo stringevano troppo, sicchè esso non rappresenta una vera corruzione, come quella che seguì dipoi. In questa prima epoca di decadenza gli artisti principali sono varii. Innanzi tutto si presenta Callimaco. Questi pone come scopo principale nell'arte l'esecuzione perfetta delle particolarità e la grazia, la diligenza e la finitezza di ogni minima parte; esagera insomma ciò che negli artisti anteriori non era se non accessorio. Egli è appunto l'iniziatore dell'ordine Corinzio in architettura. Inoltre egli è il primo ad usare nelle statue di marmo il succhiello (τράπανον), mediante il quale fu possibile di accrescere e di diminuire lo splendore del marmo, e quindi di ottenere nella scultura un effetto pittorico. Se non che la sua diligenza tecnica, la sua eleganza nelle particolarità gli faceva la vera poesia e la vita. Egli è quindi chiamato κατατηξίτεχνος, *qui artem debilitat atque infirmam reddit, memorabiles exemplo adhibendi curae modum.*

Vien poi Demetrio. Questi fu d'Atene e seguendo le orme di Pitagora intese ad ottenere il massimo grado della verità e della vita della natura, mediante la più fedele imitazione anche delle accidentalità del corpo umano. Suoi soggetti prediletti furono i ritratti di persone vecchie; e celebri fra le opere sue sono: una vecchia sacerdotessa di Minerva e Pelico capitano di Corinto. Quest'ultimo è descritto da Luciano e posto insieme al Discobolo di Mirone ed al celebre Diadumeno di Policleto. Nondimeno quanto più esattamente Demetrio copiava la natura, tanto meno fu egli vero e tanto più non comprese le vere forze della vita. Quintiliano parlando di lui dice: *Demetrius fuit similitudinis, quam pulchritudinis amantior.*

Scopa, che è uno dei principali artisti dell'epoca, nacque nell'isola di Paro e visse tra la Olimpiade 97ª e la 107ª. Egli apre la serie di quei grandi artisti, i quali preferirono il tono più molle, dolce e splendente del marmo a quello più severo del bronzo e portarono quindi la scultura in marmo alla massima finitezza. Egli comincia l'opera dello stile bello, come Fidia quello del sublime. La guerra del Peloponneso aveva già apportati i suoi tristi effetti: distruzione della ricchezza di Atene, corruzione degli antichi costumi, deviazione della democrazia in demagogia, retorica e sofistica nelle lettere e nelle scienze. La plastica però si conserva alquanto pura, benchè perda, come in lui sopratutto, l'antica maestà e severità. Scopa in parte compie alcuni ideali dell'arte precedente e in parte prepara la loro perfezione. Fra le sue tante opere sono celebri: Marte, di cui si ha una copia nella villa Ludovisi in Roma; la Vesta che è nei giardini Serviliani; le Eumenidi, Bacco, Esculapio, Diana ed Ecate, Venere ignuda, Eros, Imeros e Patos; Latona ed Apollo ed infine il trionfo di Achille, gruppo colossale. Adopera segnatamente il marmo di Paro; tratta poi a preferenza argomenti del ciclo di Bacco e di Venere.

Accanto a lui sta Prassitele di Atene, che visse nelle Olimpiade 104ª e 100ª. Il suo stile è tanto affine a quello di Scopa, che gli antichi non sapevano a quale dei due attribuire alcuni capi-

lavori, come ad esempio il gruppo della Niobe, la statua di Giano e quella di un Cupido. Adoperò bronzo e marmo, ma più il secondo. Diodoro Siculo dice che sua qualità speciale è l'*espressione viva degli stati dell'animo, degli affetti*. Gli argomenti da lui trattati a preferenza sono pure il ciclo di Bacco, di Venere e di Amore. Ritrasse l'Apollo Saurottono, prese argomento dal ciclo di Cerere, e fece il gruppo della Niobe. Nelle figure bacchiche congiunse all'entusiasmo ed alla furberia la grazia e l'avvenenza. Nelle figure di Amore rappresentò la perfetta bellezza della infanzia. In quelle di Venere nuda rappresentò la più pura copia di attrattive e la espressione spirituale. Prassitele fu il maestro della nuova Scuola Attica, come Fidia era stato quello dell'antica.

Leocare contemporaneo di Prassitele si segnala nel Ganimede per la dolcezza di impressione e per la grazia pura. Però non è da disconoscere in lui la tendenza alla grazia sensuale. Silanione mostra molta tendenza al commovente nella famosa sua Giocasta morente; ed è pure grande artista per la idealità che suol mettere nei ritratti. Timoteo e Brioxi due eccellenti scultori con Leochar e Silanione e gli altri precedenti formano tutti la Nuova Scuola Attica con a capo Prassitele e Scopa. Eufranore e Lisippo. Questi due artisti continuano la Scuola Sicionica di Policleto, il cui carattere è sempre il ritmo del corpo ed una forma nobile e robusta. Non più gli atleti sono il loro argomento prediletto, ma ritratti idealizzati di potenti principi e figure di eroi. Lisippo modificò il carattere di Ercole sul genere di quello Farnese che è nel Museo Nazionale di Napoli. Opere di Lisippo sono: Bacco, Giove, Amore, il colosso di Nettuno, Ercole, i ritratti dei sette savii, quelli di Esopo e di Socrate e finalmente quello di Alessandro il Grande. Con la Nuova Scuola Attica e con questi artisti si compie la Scultura del 3° periodo della Storia dell'Arte.

In questo periodo la Gliptica raggiunge la sua massima perfezione col celebre Prassitele, il quale intagliò il famoso suggello di Alessandro il Grande; così pure l'arte di coniare le monete

verso l'Olimpiade 100ª fiorì molto specialmente nella Sicilia e nella Magna Grecia. Naturale è sopratutto il senso artistico del bello che si mette nelle figure. In questo medesimo periodo la pittura greca riceve tale un incremento da mettersi a pari della scultura. Precisione e determinatezza del disegno, separazione delle varie figure, partizione uguale della luce ed in generale un lume chiaro, allontanamento di forti abbreviazioni; tutte queste sono le qualità sue caratteristiche. In generale durante questo periodo la pittura è in servizio del tempio, degli edifizii e delle tombe come ornamento; per la vita privata essa serve meno. La sua storia è diversa secondo lo scopo e secondo il vario indirizzo seguìto nei varii tempi e luoghi. Quanto al primo rispetto ricordiamo ciò che dicemmo parlando della pittura in genere, cioè che essa era eseguita principalmente sul muro e su tavole, benchè la seconda specie sia stata più in uso.

Quanto poi al luogo ed all'epoca bisogna distinguere le seguenti scuole. Primamente la Scuola Attica di cui il più grande pittore è Polignoto di Taso, divenuto poi cittadino d'Atene ed amico di Cimone. Il suo merito principale è un disegno esatto ed un carattere nobile e spiccato delle diverse figure mitologiche; le donne specialmente avevano grazia ed attrattiva. Polignoto fu figlio e scolaro di Aglaofone. Fra le sue opere meritano di essere notate specialmente il dipinto in Delfi rappresentante la presa di Ilion e l'Inferno; i dipinti del Pecile di Atene; quelli del tempio dei Dioscuri in Atene, del tempio di Teseo, nella famosa Pinacoteca dei Propilei e nel tempio di Minerva Area in Platea. Plinio dice che Polignoto fu anche scultore ed egli stesso, meglio di ogni altro storico, ci dà il giudizio su questo artista allorchè nella sua *Naturalis Historia*, 35, 58, dice: *Primus mulieres tralucida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus operuit plurimumque picturae primus contulit, siquidem instituit os adaperire, dentis ostendere, voltum ab antiquo rigore variare.* È qui che Plinio fa la storia della tecnica pittorica di Polignoto. Contemporanei di lui sono altri pittori anche celebri quasi tutti in Atene, come Micone, Paneno, Diony-

sio, Pausia, Agatarco, Aristofone, Neseo, il quale fu maestro di Zeusi, Nicanore, Arcesilao, Sillace, Damofila, Cefisodoro, ed altri molti. Il primo però che pose maggiore studio nelle relazioni tra la luce e le ombre fu Apollodoro di Atene, detto lo Scenografo, perchè perfezionò molto quest'arte iniziata già da altri suoi predecessori.

La Scuola Ionica. Con Zeusi da Efeso comincia la seconda epoca della pittura classica e perfetta; con lui l'arte perviene alla illusione dei sensi e ad ottenere l'attrattiva. Questa scuola jonica più della precedente attica tende al molle ed al lussoreggiante. Si appropriò nella scenografia le scoperte di Apollodoro e le sviluppò. Dipinse divinità ed eroi e nelle donne ottenne tanta grazia quanta ebbe dignità nelle rappresentazioni delle divinità. Per questo celebri sono l'Elena ed il Giove di Cratone. Aristotile però nota che a questa scuola manca l'ἦθος. Alla medesima appartenne *Parrasia*, il quale diede più rotondità alle sue figure e fu più ricco e vario nelle sue creazioni; le sue figure di numi e di eroi ottennero il valore di *canoni artistici*. Parrasia però fu superato dalla grafica da Timante, di cui è famoso il sacrifizio di Ifigenia.

La Scuola di Sicione. Accanto alle due scuole principali, l'Attica e la Ionica, si eleva come terza l'altra non meno importante di Sicione. Essa sorge singolarmente per l'opera di Panfila scolaro di Eupompo. Caratteri speciali di essa sono: una cultura scientifica e la massima esattezza e facilità di disegno. Nello stesso tempo apparvero Aristide di Tebe, che si distinse per la rappresentazione delle passioni e del commovente; Pausia che si segnalò per i fanciulli, gli animali ed i fiori; poi Eufranore per gli eroi e per gli dei; e altri che si resero celebri per la *dispositio* nelle figure; e finalmente Nicia appartenente alla nuova scuola attica, che prese a trattare specialmente grandi figure ed avvenimenti storici, combattimenti di mare e di cavalleria. Innanzi a tutti però sta Apelle, il quale riunisce in uno tutti i pregi della scuola Ionica e quelli della Sicionica, cioè grazia, attrattiva, colorito fiorente e severità di

disegno. Celebre per la poesia è la sua Anadyomene. Ma egli rappresentò anche eroi e grandi ritratti, come quello di Alessandro Magno e gli altri del suo padre e del suo maestro. Accanto a lui fiorì anche Protogene, di cui è speciale la diligenza e l'esatto studio della natura. E fin qui basti del terzo periodo o del *perfezionamento dell'arte*, avendo trattato già largamente della architettura, scultura e pittura. Siegue ora il quarto periodo detto *Della maturità dell'arte.*

CAPO QUARTO

PERIODO IV.

LEZIONE CINQUANTESIMATERZA

DELL'ARTE IN GENERE E SPECIALMENTE DELL'ARCHITETTURA.

1.° L'arte al quarto periodo. — 2.° Dell'Architettura in Grecia ed in Roma. — 3.° I Monumenti romani sotto l'Impero.

Entriamo a parlare della *maturità dell'arte*, in Alessandria ed in Roma, dalla Olimpiade CXI fino ad Adriano. Fin dal precedente periodo l'arte aveva percorso tutto il ciclo della sua missione: nell'argomento, nello stile e nella esecuzione aveva seguìto gradatamente lo sviluppo naturale della *imitazione* e della *scenica artistica*, nonchè quello di tutto l'Ellenismo. L'*arcaismo* del primo periodo diviene *Naturalismo* nel secondo ed *Idealismo* nel terzo periodo. Se non che da questo l'arte non potendo andare più oltre, comincia a poco a poco a decadere e scende nel puro *Realismo*, in quello cioè che esagera l'imitazione della natura in quanto la ripone nella semplice riproduzione del reale. Altro carattere anche speciale del quarto periodo si è questo: che l'arte si indebolisce nella sua essenza per la tendenza alla magnificenza, al commovente ed alla sensualità. In Grecia ed in Oriente grande fautore di questo nuovo indirizzo è Alessandro Magno e la dinastia dei Diadochi; in Roma ed in generale in Occidente sono i Julii, i Claudii, i Flavii, Adriano ed anche gli Antonini. Volendo ricercare i fatti che produssero ed ac-

compagnarono questo nuovo periodo dell'arte greca, se ne potrebbe citare un solo che comprende tutti gli altri, cioè il nuovo ellenismo che Alessandro Magno volle far rivivere in tutto il mondo e che non era più una pianta nazionale e del tempo. Certo, dopo la rovina che la guerra del Peloponneso apportò alla Grecia, fu una ventura per l'arte l'apparire di Alessandro e dei suoi generali capi di nuove dinastie, i quali le diedero occasione a grandi opere. Nuove città alla greca, infatti, sorgevano in Asia; le corti dei Tolomei, dei Seleucidi, dei principi di Pergamo assunsero il carattere di protettrici delle arti e dell'ellenismo in genere. L'Oriente dall'altra parte allargava le vedute degli artisti e faceva sì che essi concepissero il colossale ed il grandioso; l'imitazione di alcuni generi di rappresentazioni egiziane soprattutto erano oggetto di moda, ma non di vera arte. Inoltre le antiche città della Grecia, con tutta questa imitazione forestiera, si conservarono sempre come sede dell'arte e pochi artisti solamente si videro uscire dalle coste orientali. Mentre l'arte nel principio del periodo vivea ancora abbastanza pura nelle scuole greche, o almeno conservava ancora il gusto artistico del periodo precedente; pure da altra parte il suo legame colla vita pubblica degli Stati liberi, venuto meno col mancare di essi, rientrò ad avere piuttosto come obbietto il piacere e la glorificazione di alcune persone. Di qui le false sue vie dettate dall'adulazione, dal capriccio, dal gusto per lo splendido e pel pomposo.

A queste circostanze inerenti alla vita esteriore e politica si aggiungono altre comuni alla cultura in genere ed alla vita dell'arte stessa. La cultura e la religione erano decadute con Alessandro; la poesia didattica aveva uccisa la lirica e la drammatica; la retorica aveva soffocata la vera eloquenza; la scuola aveva uccisa la filosofia; la critica aveva spento il sentimento religioso; in ogni branca dell'attività umana non più la spontaneità, la freschezza, la creazione, l'originalità, il naturale, ma bensì l'opposito. L'apparente vinceva il sostanziale; l'esagerato e lo studiato vinceva quello che fa effetto e si sostituisce all'ordinato, allo spontaneo ed al normale. Quanto all'arte poi, essa

alla fine del periodo precedente aveva già percorso il ciclo di grandi e nobili produzioni, per cui veramente fu arte ellenica. L'attività creatrice, il centro della vita artistica, che per idee speciali aveva speciali forme, doveva stancarsi nel suo slancio quando il ciclo delle idee dei Greci era stato già plasticamente formato, ovvero doveva essere condotto ad invenzioni anormali. Perciò l'arte del quarto periodo si compiace ora più, ora meno della esecuzione; ora tende dippiù a creazioni fantastiche, ora a realtà sensuali. Un paragone con quest'arte si può fare colla eloquenza che dall'influsso asiatico riceve la tendenza alla pompa ed all'esagerato.

L'architettura, che prima aveva avuto ad obbietto principale il tempio, ora si vede rivolta dippiù ai comodi della vita, al lusso dei principi ed all'ornamento in genere delle città. Alessandria, edificata sotto la direzione del celebre Dinocrate, per la pompa dei palagi reali e la solidità delle case private è il modello per tutto il mondo. Inoltre in questo periodo piglia la preponderanza sugli altri l'ordine corinzio con tutti i suoi ornamenti; la meccanica fa anche essa dei progressi, specialmente nella costruzione dei carri, delle macchine da guerra e delle navi. In Grecia questo periodo è rappresentato principalmente da Alessandro e dai suoi successori come iniziatori di grandi opere architettoniche; in Roma poi principalmente dagli Edili. Questi invero durante la repubblica romana avevano atteso più ad opere di acquedotti e strade, anzichè a costruire belli edifizii, magnifici tempii, curie, basiliche, fori con porticati ed altri edifizii pubblici e soprattutto quelli destinati ad ogni sorta di giuochi, nonchè case private, ville ed ogni altra specie di monumenti. Durante l'Impero poi fu precipuamente sotto Augusto ed Agrippa fino a Traiano e ad Adriano che l'architettura divenne l'arte che occupò a preferenza la tendenza che gli Imperatori avevano al grandioso. Augusto infatti edifica sul *Campus Martius* insieme ad Agrippa e ad altri una città grandiosa, bella, elegante ed eziandio commoda: i suoi successori si rivolgono ed attendono dippiù ai loro edifizii sul Palatino e sulla Via Sacra. I Flavii sostituiscono agli edifizii giganteschi di Nerone altri utili al po-

polo; sotto il loro impero però il gusto già comincia a decadere. Difatti i magnifici edifizi di Adriano e di Traiano ed anche alcuni eseguiti sotto gli Antonini mostrano l'architettura nel suo ultimo fiorire altrettanto nobile e grande quanto ricca ed ornata. Essa in questo periodo sceglie a preferenza l'ordine corinzio, il quale può svolgersi completamente, cioè in tutte le sue forme. Di tali monumenti però ci resta quasi nulla, tranne i tempi di *Hieropalos* e di *Cyzicos*. È in questo periodo che sorgono: 1° i Ginnasii, i Teatri, gli Anfiteatri, le Terme e gli altri pubblici edifizii adatti ai giuochi tanto in Grecia che in Asia ed in Roma; 2° la molteplicità, la pompa e la varietà delle case private e principesche e specialmente in Alessandria ed Antiochia. Altrettanto avviene anche in Roma come ce ne fanno testimonianza Pompei ed Ercolano. 3° S'innalzano i monumenti d'onore e le tombe, fra cui singolarmente i mausolei di Mausolos, di Augusto e di Adriano.

I più importanti monumenti di Augusto in Roma sono: 1° il tempio *Apollinis* sul Palatino; 2° il tempio *Iovis Tonantis;* 3° il tempio *Quirini;* 4° il tempio *Martis Ultoris;* 5° il *Theatrum Marcelli;* 6° il *porticus Octaviae cum Curia;* 7° la *Schola;* 8° la *Bibliotheca*. Fra i monumenti di Tiberio sono notevoli i così detti *Castra Pretoria*. È di Caligola il ponte di navi sul golfo di Baia; sono poi di Claudio il ponte di Ostia col Foro, l'*Aqua Claudia et Anio novus*, la *Palatinae Caesarum domus*. Appartengono all'impero di Nerone la *domus aurea* ed anche altri monumenti; a quello di Vespasiano il terzo *Capitolium* ed il *templum Pacis;* a quello di Tito suo figlio la *domus Titi* e le *Thermae*. Sotto Domiziano si compiono l'*Arx Albana* ed il *Forum Domitiani sive Nervae Pallatium*. Ai tempi di Trajano si compiono il *Forum Trajani*, la colonna nel mezzo ad esso e molte altre opere; ed in quelli di Adriano finalmente si innalzano il *templum Veneris et Romae*, la *Villa Tiburtina*, il *Lyceum*, l'*Academia*, il *Prytaneum*, il *Canopus*, il *Poecile* e *Tempe*.

LEZIONE CINQUANTESIMAQUARTA

DELLA SCULTURA

1.° Carattere generale della scultura. — 2.° Scuola di Sicione. — 3.° Scuola di Rodi. — 4.° Di Pergamo. — 5.° Di Atene.

Dopo la morte d'Alessandro Magno han luogo ribellioni e guerre nei paesi da lui conquistati, non che nella Macedonia e nella Grecia. Le scuole artistiche greche erano ancora in fiore e mentre quelle lotte minacciavano di soffocare la vita nazionale, in Oriente si apriva un nuovo orizzonte soprattutto per l'arte plastica. Già Alessandro avea colla sua gloria eccitata la fantasia greca; ora sotto i suoi successori sorgono in Oriente nuovi Stati, organizzati sull'esempio dei greci, la cultura greca si trapianta in mezzo ai barbari, e principi potenti imitano gli antichi tiranni della Grecia nell'amore e nella protezione dell'arte. Varii furono i centri di questo movimento artistico, fra cui i principali sono Alessandria d'Egitto col castello Brushien, col Palazzo, col Mausoleo, col Museo e il magnifico tempio di Serapide; Antiochia, la più magnifica e potente città, composta di cinque altre riunite da una immensa cinta; Seleucia, Pergamo, Sicione, Rodi, la stessa Atene e in Italia per riflesso Roma.

In questo periodo la scultura, quanto al materiale, preferisce il marmo al bronzo, il quale si conserva invece nelle opere di minore importanza e di piccola mole. Rispetto poi agli argomenti, non mancano quelli tolti dal mito, benchè limitatamente alle grandi divinità trattate a preferenza dai celebri artisti del tempo anteriore. Tale era l'Apollo di Briexis in Dafne, fatto su quello di Scopa; tale il Giove nella stessa città, imitazione del-

l'Olimpico di Fidia. Il contatto più prossimo coll'Oriente arreca d'altra parte nuovi ideali di divinità, che sono oggetto di pregevoli opere artistiche. Fonte principale è il culto di Serapide, di cui era celebre il tempio innalzato in Alessandria. Serapide nelle forme del capo soprattutto somiglia moltissimo a Giove, porta su di esso il modio, simbolo della fertilità e i raggi del sole; la fronte, i capelli e la barba sono molto simili a quelli di Giove. In generale tutte le opere scultorie, a differenza delle epoche anteriori, più che pei tempii, sono fatte per piazze, palagi e teatri. La qual cosa probabilmente era effetto di una tendenza speciale che distingue gli artisti di quest'epoca, i quali si mostrano occupati maggiormente con ritratti in statue o busti dei principi delle nuove dinastie. Questi ritratti o erano veramente tali, benchè idealizzati nelle stesse forme individuali, ovvero idealizzati in un nuovo significato della parola, in quanto alle statue dei principi si dava una consacrazione religiosa, aggiungendo loro le fogge e gli attributi delle divinità e degli eroi. Così vediamo l'Alessandro di Apelle avere nella mano il fulmine, quello di Lisimaco come il Giove Ammmone, o colla pelle di leone come Ercole; così Demetrio Poliocrete apparisce come Bacco o Nettuno, come si vede da un piccolo bronzo ercolanese.

Questo predominio del ritratto sulla rappresentazione mitologica ebbe per l'arte i suoi vantaggi e i suoi inconvenienti. Infatti, gli sforzi a ritrarre fedelmente gli individui, favoriva negli artisti lo studio della natura e della realtà svariata, come la tendenza ad idealizzare impediva la gretta copia del vero. Ma da altra parte si apriva l'adito alla più bassa adulazione e alla piu vana esagerazione. A ciò si aggiungevano le continue occasioni di valersi della mano più perita dell'arte per soddisfare a momentanei bisogni dell'adulazione. Cassandro, figlio di Antipatro, mandò Demetrio Falereo come reggente in Atene e gli Ateniesi gli fecero innalzare niente meno che 360 statue, fra cui molte equestri. Nè di rado avveniva, che alle statue si apponevano delle iscrizioni sotto, per poterle all'opportunità consacrare ad una novella divinità, o a nuovo signore, il che con voce

greca dicevasi μεταγράφειν. In generale l'arte servì solo a fini passaggieri, a magnificare un solo momento, in cui i potenti volevano far mostra al mondo del loro splendore e della loro grandezza. Lussureggiante pompa, smoderata magnificenza predominavano nelle solennità mortuarie, nelle feste religiose e di corte. Dappoichè lo stesso culto cominciò a corrompersi, divenendo vario, lussuoso, esagerato.

In questo periodo, come negli antecedenti, si hanno anche diverse scuole di scultura, a cui più o meno è comune il medesimo indirizzo, e fra le quali primeggia quella che è la continuazione della scuola di Lisippo, cioè la scuola di Sicione. Essa è ora rappresentata dal figliuolo e scolaro di Lisippo, da Euticrate, il quale si serve a preferenza del getto in bronzo e conserva lo stile nobile e severo del padre, che oramai cominciava a non andare più a seconda il gusto del tempo. *Is constantiam patris potius aemulatus quam elegantiam austero maluit genere quam jucundo placere*, scrive Plinio (*N. H.* XXXIV, 19) ragionando di lui. Gli stessi argomenti suoi son quelli del padre e maestro: Ercole, Alessandro, cacce, battaglie, forse anche Nettuno. Pare che dopo di lui si sia smesso in Sicione quest'uso del bronzo, benchè nell'epoca posteriore non manchi qualche notizia che lo mostri ancora in vigore. Meno noti sono gli altri due figliuoli di Lisippo, Daippo e Beda, di cui il primo produsse a preferenza statue di atleti e corridori e l'altro un giovane *adorans*, che secondo il Visconti e il Böttiger sarebbe stato l'originale, su cui fu fatta una copia in bronzo che ora è nel Museo di Berlino. Alla medesima scuola appartiene anche Eutichide, valoroso ugualmente nella scultura in marmo e in bronzo, non che nella pittura, di cui si celebra la Τύχη di Antiochia, della quale si ha copia in una piccola statua del Vaticano.

Benchè l'arte non sia stata nelle epoche anteriori trascurata in Rodi, pure è in questa che si rese celebre una scuola, la quale fu essa medesima una emanazione di quella di Sicione. Rodi città potente e ricca pel commercio, liberatasi nell'Olimpiade 119 da un assedio di un anno tenuto da Demetrio, decise di

innalzare una statua colossale alla sua divinità, al dio del sole, a far la quale fu chiamato Cares, scolaro di Lisippo, da Lindo sua patria. Dieci anni durò questo lavoro, il quale era tutto di metallo di Elepoli, alto 70 braccia e fatto a getto di varii pezzi. Questo colosso fu distrutto 56 anni dopo (222 av. C.) da un orribile terremoto. A questa scuola viene ordinariamente attribuito anche il famoso gruppo di Laocoonte, che venne ritrovato nelle Terme di Tito, sotto Papa Giulio II, nell'anno 1506. Ad esso si riferiscono le seguenti parole di Plinio (N. H. XXXVI, 4): *Laocoon, qui est in Titi Imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae et artis praeponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas Caesarum domos replevere prolatissimis signis.* A questo luogo di Plinio bisogna primamente osservare, che questo giudizio sulla straordinaria bellezza del gruppo, superiore ad ogni altra opera d'arte, non è che effetto dell'entusiasmo dello scrittore, anzichè un giudizio pacato. Inoltre non è punto vero che esso sia d'un sol pezzo; già il Buonarotti ne scoprì almeno tre, cioè la figura del figlio maggiore, Laocoonte fino alle ginocchia, e il rimanente. V'è stata quistione, se l'opera che noi possediamo sia l'originale, ovvero una copia fatta in Roma più o meno all'epoca imperiale. Il Lessing, il Thiersch e altri sono stati pel secondo avviso; ma la maggior parte degli archeologi, tra cui il Meyer, il Müller, e il Welcker sono per la prima. Il Müller giustamente chiama questo gruppo un *miracolo dell' arte pel gusto fino e nobile* onde è concepito il difficile soggetto e per la valentia della esecuzione, però tendente troppo apertamente allo splendido effetto e alla mostra della maestria e, comparata colle opere dei tempi anteriori, rivestito d'un carattere teatrale. Sorto in un'epoca in cui la tragedia esercitava ancora la maggiore influenza nella cultura, esso manifesta il πάθος in un grado così elevato, che appena si riscontra il simile in altre epoche dell'arte.

Non meno certa è anche la provenienza da questa scuola di un altro gruppo altrettanto noto quanto il precedente, vo-

gliamo dire quello conosciuto sotto il nome di *Toro Farnese*, che fu scoperto in Roma nell'anno 1546 nelle Terme di Caracalla, donde fu trasportato in Napoli nel 1786. Esso è opera di Taurisco e Apollonio da Tralles in Lidia, eseguita in Rodi, donde fu poi trasportata in Roma. Questo sappiamo da Plinio (N. H. XXXVI, 4) ove dice: *Zethus et Amphion ac Dirce et taurus, vinculumque, ex eodem lapide, Rhodo advecta opera Apollonii et Taurisci*. Il soggetto, come è noto, è il castigo di Dirce, probabilmente secondo una perduta tragedia di Euripide. Era questo un argomento assai prediletto dall'arte e rappresentazioni più o meno simili alla nostra si vedono sopra monete e gemme, sopra rilievi di un tempio in Cizico, non che in un dipinto campano. Si osservano nel monumento varii restauri, di cui alcuni rimontano probabilmente al tempo di Caracalla; altri sono moderni, come l'aggiunzione dell'Antiope. Quanto al concetto artistico, esso manca, come giustamente osserva il Müller, d'un centro ideale, il quale è sopraffatto dal predominio della forza e dall'effetto grandemente imponente. Le forme prodotte sulla ben intesa imitazione del vero e l'azione vivace e ardita sono stupende, chiaro e ingegnoso è l'ordine e la disposizione delle figure, benchè tendenti più alle leggi della pittura che della plastica.

Verso la stessa Olimpiade 120ª fiorì in Pergamo una scuola di scultura, di cui fu capo Piromaco, probabilmente anch'egli discepolo di Lisippo e noto per le sue opere in bronzo. Come il maestro, egli fece molti ritratti ideali, per esempio Alcibiade sur una quadriga, e i suoi eroi per lo più erano i re di Pergamo. Celebre era la statua di Esculapio innalzata ivi nel tempio di questa divinità; ma ciò che principalmente lo caratterizza è la famosa battaglia di Attalo ed Eumenes contro i Celti, soggetto trattato molto da altri artisti di questa epoca. Forse bisognerà trovare in questa scena guerresca la fonte di varie statue di guerrieri venuteci dall'antichità, tra cui sono notevolissimi: 1° il così detto *gladiatore morente* del Museo Capitolino; 2° il torso d'un guerriero ferito, in Dresda; 3° il gruppo del così detto *Poetus e Arria*, nella Villa Ludovisi.

Sarebbe stato strano che in mezzo a questo generale movimento artistico, Atene non fosse stata rappresentata da nuovi scultori. Essa infatti ce ne presenta alcuni, i quali produssero opere stupende, continuandosi ad ispirare negli argomenti e nello stile dell'antica scuola attica. Primi fra essi si presentano i due Cleomene, padre e figlio. Il primo figlio di Apollodoro è l'autore della celebre Venere medicea, di cui avremo occasione di ragionare specialmente nella parte monumentale di questo corso. Il secondo è noto dalla iscrizione posta alla statua del così detto Germanico di Versailles. Il capo indubitatamente è di un romano; ma la testuggine posta a piè della statua è piuttosto attributo di Mercurio. L'atteggiamento poi è di oratore. Secondo Clarac sarebbe Mario Gratidiano, secondo il Thiersch Quinzio Flaminino. Le forme del capo, ad ogni modo, non son concepite nel perfetto ideale, nondimeno sono molto vere; il marmo è trattato con maestria, ma v'è poca vita. A questi artisti bisogna anche aggiungere Glicone, autore dell'Ercole Farnese del nostro Museo, e Apollonio, figlio di Nestore.

Con quest'ultima scuola si può dire che la scultura veramente greca, in quanto visse in terra o fu predominata da cultura ellenica, sia finita e sia cominciata un'arte che dal secolo in cui si esercitò si può dire romana, benchè gli artisti e l'indirizzo in origine almeno si siano conservati greci. È singolare che questo movimento artistico cominci in Italia col predare e trasportare dalla Grecia in Roma i tesori di quell'arte, e quindi talvolta col distruggere o col fare oggetto di puro lusso i suoi più celebri monumenti. Allora, mano mano, specialmente nell'epoca imperiale, cresciuta l'influsso della civiltà greca, perduta la vita romana la sua antica austerità e gravità, introdotto e quasi creato un novello gusto, che piglia il nome di attico, si vide in Roma apparire un'arte, che, come altra volta accennammo, fu la continuazione della greca. Ma di questo diremo brevemente più oltre, costituendo questa trattazione l'argomento del quinto periodo della storia.

LEZIONE CINQUANTESIMAQUINTA

DELLA PITTURA.

1.° Condizioni e tendenza della pittura. — 2.° Timomaco. — 3.° Pittori dell'Asia Minore, di Rodi, di Egitto, di Sicione.

Quanto alla pittura di questo periodo, la storia presenta la medesima povertà di notizie, che si osserva riguardo alla scultura. E la ragione ne è doppia; primamente perchè in verità dopo la morte d'Alessandro l'arte cominciò già a decadere, e poi perchè le notizie sui tempi a questi anteriori per lo più riposano sugli scrittori appunto di quest'epoca, i quali e per una naturale noncuranza dei contemporanei e per la grande ammirazione che aveano pei grandi artisti anteriori, poco o nulla si occuparono di quelli. Ad ogni modo la pittura ora non si scosta dalla via in cui era entrata innanzi e, a differenza della scultura, essa perfeziona i nuovi elementi di progresso che avea ricevuti prima. Quindi non dovendo eseguire tanto da presso gli effetti delle condizioni politiche, siccome la scultura, essa non cangia di sede e continua a fiorire in quelle stesse città di prima, e naturalmente sono le due città di Sicione e Rodi che presentano due scuole.

Questa continuazione non interrotta dell'arte del periodo antecedente può forse anche spiegare il non sapersi nulla della esecuzione tecnica, la quale dovè conservarsi la medesima. Parimente non si può affermare con certezza che gli studii scientifici abbiano tanto influito sulla pittura, come sulla scultura è indubitato. I progressi fatti dalla mosaica non riguardano poi direttamente la pittura. La scuola di Sicione del resto è quella

che si eleva ancora maggiormente per la saldezza della tecnica e per aver risolute molte difficoltà nelle rappresentazioni storiche; il che senza dubbio dipende dall'aver conservata intera la tradizione propria, la quale era fondata sopra basi molto sicure. Essa, nelle varie produzioni, di cui non sappiamo che il solo contenuto, pare che avesse inteso saprattutto a rappresentare le vive e agitate manifestazioni della vita nei più svariati rapporti, sia nella sua reale attività, sia in quella dello spirito e degli affetti. Questa tendenza da una parte conduceva alla pittura di genere, di cui si ha esempio appunto in alcune opere della scuola di Fidia; dall'altra spiega il predominio di alcune scene mitologiche, in cui era possibile un svolgimento vivo dell'azione, come la liberazione di Andromeda o Prometeo, la lotta di Ercole con Laomedonte etc. In generale si predeligevano quei momenti, i quali potevano eccitare vive passioni nello spettatore. Non bisogna però ommettere che una apposita tendenza, quella di far rilevare più che l'azione il merito della esecuzione, si vede anche in alcune opere di questo periodo, come quelle rappresentanti o una Venere, o una suonatrice d'arpa, e così via.

Vi fu però un artista che seppe splendidamente riunire insieme queste due tendenze e si meritò d'essere celebrato dagli stessi antichi, e questo è Timomaco. Si può dire che egli sia veramente l'ultima manifestazione alta di quest'arte in Grecia. Scarse e molto insecure sono le notizie che si hanno intorno a lui, e nel raccoglierle noi seguiremo le ultime ricerche del Brunn. Plinio nella sua *Naturalis Historia* (XXXV, 136) così scrive di lui: « *Timomachus Byzantius Caesaris dictatoris aetate Aiacem et Medeiam pinxit ab eo in Veneris Genetricis aede positas, octoginta talentis venundatas... Timomachi aeque laudantur Orestes, Iphigenia in Tauris et Lecythion agilitatis exercitator, cognatio nobilium, palliati quos dicturos pinxit, alterum stantem, alterum sedentem, praecipue tamen ars ei favisse in Gorgone visa est* ». Il Brunn e il Welcker con argomenti che hanno molta verità con loro, dimostrano che Plinio qui ha confusa l'epoca della compera dei due dipinti di Timomaco fatta da Cesare, con l'epoca della vita dell'artista, ricordando specialmente

che ai tempi di Cicerone erano celebri in Cizico i due dipinti di Ajace e Medea, che sono appunto quelli del nostro artista. E come da una parte al tempo di Cesare non incontriamo nell'arte in generale niun nome così alto come quello di Timomaco, e dall'altra il suo nome stesso non si trova fra quelli celebri del tempo di Apelle e Protogene, così si conclude che all'epoca di Cesare non essendo stato più in vita e non avendo potuto esserlo prima dell'Olimpiade 120ª, non resta che a porlo appunto nell'età dei successori di Alessandro.

I critici ricorrendo a diverse fonti letterarie, come a poeti e ad epigrammi, si sono studiati di ricercare quali possibilmente abbiano potuto essere i momenti, in cui l'artista rappresentò quei suoi personaggi. Noi non potendo seguirli in queste investigazioni lunghe e particolareggiate, ci contentiamo di riassumere il loro giudizio sul carattere generale della pittura in Timomaco. Come abbiamo più su accennato, egli congiunge i due indirizzi che si osservano nella pittura del periodo precedente. Le sue opere esteriormente considerate sono semplici composizioni, che permettono all'artista di finire il più piccolo particolare. Ma ad un tempo esse contengono una copia abbondante di motivi poetici, i quali pigliano tutta la nostra fantasia e la nostra anima. Il modo suo di concepire si può dire essere più plastico che pittorico. Senza preoccuparsi dell'effetto esteriore che era facile ad ottenersi con rappresentare scene di terrore, egli seppe manifestare nell'Ajace e nella Medea, mediante la più delicata trattazione di motivi psicologici, sotto il velo d'una tranquillità apparente, la più intima e profonda agitazione dell'anima. Per modo che, secondo bellamente osserva il Lessing nel suo Laocoonte, lo spettatore anzichè assistere all'orribile catastrofe, che disgusterebbe i suoi sensi, è costretto ad immaginarla e supporla. Timomaco però sta solo in questo periodo; egli non ha intorno a sè altri che l'agguagli nello stesso indirizzo o che lo superi in altro; sicchè egli rappresenta veramente la pittura a quest'epoca. Nondimeno non sarà superfluo di accennare ad altre scuole sorte altrove.

Primamente si presentano alcuni pittori dell'Asia Minore,

fra cui Artemone, che visse verso l'Olimpiade 125 e che dipinse fra gli altri soggetti la regina Stratonice, la figliuola di Demetrio Poliocrete; Ctesicle verso la stessa epoca; Milone scolaro dello scultore Piromaco; Aristomene, Teodoro di Samo; Apaturio e Aristobulo. In Rodi troviamo molti pittori che nel medesimo tempo esercitarono anche la scultura. Fra i più celebri Plinio ne nomina tre: Filisco, che dipinse lo studio di un pittore; Simo, che ritrasse varie scene e personaggi, fra cui una Nemesi e Taurisco che rappresentò un Discobolo, una Clitemnestra etc.

In Egitto eran noti Galatone, che ritrasse Omero; Euante, che dipinse Andromeda, Prometeo e Demetrio; presso di lui siccome narra Valerio Massimo si recò Tolomeo Filometore quando fu scacciato dal fratello, e il quale è notato specialmente come τοπογράφος. Nello stesso tempo in Sicione sotto la protezione di Arato risorse l'antica scuola di pittura. Timante è ricordato specialmente per aver rappresentato piena di espressione la battaglia di Arato contro gli Etoli presso Pellene. Inoltre va citato ancora Nealce, che Plinio chiama *ingeniosus et sollers in arte*, in occasione d'un dipinto rappresentante una battaglia tra Egiziani e Persi; Anassandra sua figlia; Erigono, Pasia ed altri ancora. Nel rimanente della Grecia, sparsi in questa o in quella città, appariscono anche dei pittori di grido. Tale soprattutto è Metrodoro, che visse in Atene, pittore e filosofo ad un tempo. Fu egli che venne scelto da L. Paolo stando in Atene, a pedagogo dei suoi figli e a decorare il suo trionfo. Egli scrisse anche intorno all' architettura. Tale può dirsi Atenione, da Maronea in Italia, cui Plinio dice che può essere paragonato con Nicia, che talvolta anche supera e che abbia preferito i colori foschi. Celebri erano i suoi dipinti rappresentanti un Filarco, Achille nascosto in abito da fanciullo e Ulisse che lo sorprende, un'assemblea in Atene e un palafreniero col cavallo.

CONCLUSIONE

Tenendo dietro strettamente alla divisione delle epoche storiche dell' arte, da noi stabilita già nelle lezioni preliminari, noi avremmo dovuto già nel quarto periodo tener parola dell'arte greca in Roma fino ai tempi di Adriano, appunto perchè coi Julii, coi Claudii, coi Flavii e in generale colla sostituzione del dominio romano all' ellenico di Alessandro, quell'arte trovò in Italia un terreno se non così fertile come il greco, certo non meno adatto per poter vivere. Quindi continuando oltre, dovremmo ora cominciare a discorrere del *quinto* periodo, che come è noto s' intitola dalla decadenza dell'arte e dagli Antonini vien giù sino alla completa caduta d'ogni gusto, d'ogni pratica, d'ogni vita veramente artistica del mondo classico. Infine dovremmo far seguire un'altra *parte* non meno inportante del nostro programma, vale a dire il parallelo tra l' arte greca o classica e la orientale, che anche brevemente fatta dovrebbe contenere la storia dell'arte in Egitto, in India, in Assiria, in Persia, in Babilonia e in Fenicia.

Comprenderà intanto ognuno, da un lato, che tutto questo non potrebbe essere convenevolmente argomento di sole poche lezioni, quante ne restano al nostro corso di quest'anno. Dall'altro lato è anche chiaro che, se per ragione storica è possibile e ragionevole di dividere la storia dell'arte greca in Roma in due parti, fino ad Adriano e dopo gli Antonini, per ragione tutta economica dell'opera e d'importanza nazionale è più opportuno di non fare quella divisione, di comprendere anzi in un solo trattato l'arte in Italia, specialmente in Etruria, e quella in Roma, perchè così sarà più agevole di avere sott' occhio quello sviluppo nazionale che presero le arti presso di noi.

E questo noi intendiamo di fare in un apposito corso quando ce ne sarà dato l'agio.

Rimarrebbe quindi, a compiere il nostro trattato, che esponessimo la *terza parte* di esso, cioè la *monumentale*. Come questa però è stata obbietto di esercitazioni pratiche o conferenze che vogliansi dire, è naturale che essa è poco atta ad esser divisa e trattata in apposite lezioni; sicchè qui non possiamo che accennarne soltanto le linee principali. Essa è stata divisa in due altre parti generali, l'una avuto riguardo alla *specie* e *allo stile* dei *monumenti*, l'altra avuto riguardo al *contenuto e alla rappresentazione*.

Nella prima i monumenti sono stati divisi nelle seguenti categorie: 1° di architettura; 2° di plastica; 3° di grafica e pittura; 4° di epigrafia; nella prima e seconda categoria poi sono stati riportati secondo i cinque periodi storici da noi già stabiliti. La seconda categoria si è suddivisa nelle seguenti: *a*) scultura, *b*) toreutica, *c*) glyptica, *d*) numismatica. La terza nelle seguenti: *a*) monocromi e disegno lineare; *b*) dipinti murali; *c*) dipinti vasculari; *d*) mosaici. La quarta nelle seguenti suddivisioni: *a*) iscrizioni greche; *b*) italiche; *c*) latine. La seconda categoria finalmente è una rassegna di tutti i monumenti, che più o meno si sono già conosciuti nella prima, divisi secondo le rappresentazioni o pure mitologiche, o eroiche, o storiche, o di genere.

FINE.

INDICE

PARTE I. — PROPEDEUTICA

(1) *Per errore tipografico, nella numerazione delle pagini si sono due volte ripetute le cifre da 101 a 124. Sicchè dal secondo 101 si legga 201.*

PARTE II. — STORIA DELL'ARTE

CAPO PRIMO

PERIODO I.

CAPO SECONDO

PERIODO II.

CAPO TERZO

PERIODO III.

CAPO QUARTO

PERIODO IV.